KAINZ
UND
MATKOWSKY

VON

JULIUS BAB

BERLIN 1912
OESTERHELD & CO. / VERLAG

Jürgen

in Königsberg!

1915

Bab

KAINZ UND MATKOWSKY

MIT VIER BILDERN / GEDRUCKT IN DER
SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

KAINZ UND MATKOWSKY

EIN GEDENKBUCH VON

JULIUS BAB

BERLIN 1912
OESTERHELD & CO. / VERLAG

MEINEM FREUNDE UND VETTER
DEM TRAGIKOMIKER
RICHARD LEOPOLD
ZUGEEIGNET

EINE WIDMUNG ALS VORWORT

Mein lieber Richard!

Wie lange iſt ſie denn vergangen, jene närriſche, wehleidig glückliche Zeit, da es uns nicht genügte, Vormittage, Nachmittage und halbe Nächte in endloſen Geſprächen zu verbringen, da jeder, nach Mitternacht, kaum in ſeine Klauſe gekehrt, noch plötzlich einen meterlangen Brief ſchreiben und zum Kaſten tragen mußte, damit der andere beim Frühſtück die dringende Ergänzung des abgebrochenen Themas vorfände, da wir die leidigen Mittagspauſen durch Rohrpoſtkarten überbrückten, weil man es doch unmöglich auf drei ganze Stunden verſchieben konnte, den ſehr wichtigen Einfall, den ſehr heftigen Proteſt, den ſehr begeiſterten Beifallsruf an das Geſpräch des Vormittags anzuſchließen? Wie lange iſt es her, daß wir uns ſo ungeheuer viel zu ſagen hatten — oder eigentlich nicht »viel«! *Alles* hatten wir uns zu ſagen, alles: die ganze Welt war ja ſo funkelnd neu, ſo merkwürdig verworren, ſo dringend bedürftig, von uns aufgehellt, durchgeſprochen, bewertet, verworfen, bejubelt zu werden! Wir mußten das fertigmachen, wir mußten uns als die überlegenen Herren dieſer Schöpfung zeigen, wir mußten uns, unſer eben geahntes, noch ſchwankendes Selbſt herausreden aus dieſer brodelnden Vielfalt, und deshalb mußten wir einen zum Fragen und Antworten, Beſtreiten und Beifallsrufen haben, und deshalb redeten wir Tage und Nächte durch.

Wie lange iſt das her? Liegt wirklich mehr als ein Sommer dazwiſchen, iſt wirklich ſeit jenen Tagen und Nächten ſchon ein halbes Menſchenalter vergangen? War

das wirklich die Zeit, da wir jung waren, wir, die wir heute — nicht mehr jung ſind — Kann ſolch Übermaß je zu Ende kommen? kann ſo lebendige Sehnſucht tote Erfüllung werden? ſo traumhafte Torheit vernünftige Wirklichkeit? — Wirklich?

Es iſt wohl ſo, und heute, da wir uns ſo manches erwirkt haben und einiges beſitzen, blicken wir doch mit faſt ſchmerzlichem Neid auf jene Tage, wo wir ſo glückſelig unglücklich waren, weil wir nichts beſaßen, aber alles erwarteten; wo keine Weisheit zu tief, kein Werk zu ſchwer, keine Verachtung zu groß, keine Liebe zu verſchwenderiſch ſchien — für unſer Träumen und Reden.

Aus der träumeriſchen Nacht dieſer tauſend Sterne ſind wir in den Tag getreten, der nur eine Sonne hat: mit tauſend verſchiedenen Strahlen ſcheint ſie uns nur eines ins Herz: Verwirkliche Dich! — Und es iſt abſcheulich hell und hölliſch heiß dabei. Und wenn unſere Seele einmal Feierabend macht, ſo finden wir doch im dunkelſten Traum nicht mehr alle Sterne von damals wieder: manche ſind matt und blaß geworden, manche zerſchwommen und zerflimmert, manche ſind zerſprungen und in den Raum geſtürzt und haben nur dies matteſte Nachleuchten gelaſſen, das wir Gedächtnis nennen. — Zwei ſind zerſprungen, die uns am höchſten ſtanden, die uns am hellſten ſchienen — Du weißt es noch:

Kainz und Matkowsky — dieſe zwei Namen flammten unſerer Jugend.

An dieſen zwei Namen entzündete ſich mehr als die Hälfte all unſerer Tag- und Nachtgeſpräche — eben jener Geſpräche, die von allem ſprachen; denn alles führte in jener Zeit zu allem, jede Tür ging direkt in die ganze

Welt. Aber keine Tür durchſchritten wir lieber und leichter als jene buntverhangene, die »Theater« heißt. Hier war ſie ja, die »ganze Welt« — nur handlicher — und wir nahmen ſie zur Hand, warfen ſie hoch in die Sonne, fingen auf, wenn ſie zu den Schatten fiel, und warfen wieder. Aber die uns die goldenen Bälle am beſten in die Hand gaben, das waren die beiden: Kainz und Matkowsky.

Weißt Du noch, ſie kamen nicht beide auf einmal zu uns. — Den Kainz freilich begriffen wir ſogleich. Der war es ja, den wir ſuchten, der gab unſern allzu jungen Leiden die verklärte Form. Da war die ſchlanke Pringeſtalt des einſam Leidenden, da war der zitternd edle Groll auf Sippe und Geſetz, der die Lippen zucken, die Finger ſpreizen machte, da bebte, rollte und ſang die Stimme all jene Luſt und Sucht zur ganzen Welt, von der wir ſtammelten. Er war unſer! — Aber dieſer maſſige dröhnende, üppige Heldenſpieler am Königlichen Schauſpielhaus — wußte dieſer plebejiſch Geſunde etwas von unſern höchſt edlen Leiden und ſo zarten Sehnſüchten? Konnte man überhaupt ſolche Muskeln haben und ein »höherer« Menſch ſein? — Weißt Du noch, wie der »Lehrer der dramatiſchen Kunſt«, bei dem Du ſelber Dich gerade rüſteteſt, das edle Leiden des Romeo, Carlos und Don Ceſar Dir von der zarten Seele zu ſpielen, wie der Mann über Matkowsky's »Siegfried« ſprach? Ich weiß nicht mehr, ob er »brüllende Sau« ſagte — aber viel zarter war es nicht, was Du mir brühwarm wiedererzählteſt, und wir ſtimmten in all unſerer grünen Frechheit ſtrahlend bei. — Aber ein Jahr und ein paar Tage, da hatten wir umgelernt, trotz aller würdigen

Lehrer. Waren wir älter geworden? näher vom Traum zur Wirklichkeit gekommen, daß die ſchönen Arabesken leidender Abſeitigkeit uns nicht mehr genügten, daß wir mit eins fühlten, wer der Mann am Gendarmenmarkt war? daß er mitten drinnen ſtand in dem Lande, an deſſen Grenzen wir vornehm ſchmachteten: im Leben — im Schaffen — im Shakespeare. Da ſaßen wir auf dem dritten Rang des alten Schauſpielhauſes — es war damals noch kein Teeſalon mit Wedgewood-Porzellan — und hörten, wie Koriolan alle Donner ſeines adligen Zorns entlud, »ich, ich verbanne euch!« — wie Othellos Menſchlichkeit in tränenloſem Gram an die eiſerne Schranke der Heldenehre ſchlug »aber ſchade, Jago, ſchade!« — wie Percys überſprudelndes Leben ſein »Käthchen, Käthchen, Käthchen« rief, — und wie Macbeth mit vorgeworfenem Schild dem Tod ins Antlitz ſpie. Brauſend und ſtreichelnd, wild und zart hörten wir das Lied der Kraft um uns, und wir lernten eine Lehre, die mehr gab als Weisheit. — Wenn Kainz unſer edleres Abbild geweſen war, dieſer wurde unſer größeres Vorbild.

Wir wurden deshalb unſerer erſten Liebe nicht untreu. Als Kainz in ſeinem Berliner Engagement zum letzten Male den Prinzen von Homburg ſpielte, wurdeſt Du zum erſten Male in einer Zeitung genannt — es ſtand nämlich zu leſen, daß von der höchſten Gallerie »ein Enthuſiaſt mit hoher ſich überſchlagender Stimme« wohl tauſendmal »Kainz! Kainz!« gerufen habe. Und obwohl nicht ſo öffentlich gewürdigt, habe doch auch ich damals ⟨nach den beſcheideneren Kräften meines Organs⟩ Dir treu zur Seite geſtanden.

So ſtanden zwei größte Sterne über unſerer nächtigen Ausfahrt: mit dieſem doppelten Licht lockte uns das Labyrinth der Bühne, das uns ja heute in verſchiedenen Gängen mit gleicher Unentrinnbarkeit gefangen hält. Und daß es zwei waren und zwei ſo verſchiedene, das machte erſt ihren ganzen Wert und unſer volles Glück aus. Welchen Weltteil haben wir nicht ergründet, welchen Himmel nicht durchmeſſen, welche Höllen nicht durchraten und durchredet, um begreifen und beſchreiben zu konnen, die Größe einer Welt, die für zwei ſo verſchiedene, ſo gleichgewachſene Helden zugleich Raum hatte. Ja »Helden« — denn war es ihr Genie oder unſer Verhängnis? wir kannten nichts Kühneres, Stärkeres, Ernſthafteres, Erhabeneres, Wirklicheres aſs dieſe zwei Schauſpieler. In jede Tiefe möglichen Erlebens ſchienen uns ihre Sterne.

Sie ſind zerſprungen. Nicht langſam zum Horizont herabgeſunken, hoch im Zenith zerſprungen und ins Leere geſtürzt. Und große Stücke vom Himmel unſerer Jugend wurden ſchwarz und fielen ihnen nach. — Als ich zum erſten Mal empfand, daß nicht ich, noch irgend einer mehr hören würde, wie Fauſt mit Matkowskys Stimme ruft »Name iſt Schall und Rauch«, da begriff ich zum erſten Mal, daß wir, wir furchtbar Jungen der welterobernden Geſpräche alt werden würden. Und wie ich für Kainz den Negrolog ſchrieb, da fühlte ich faſt entſetzt, daß ich ſchon einem jüngeren Geſchlecht berichten ſollte — von unſerer Jugend — von jener Zeit, da uns beim Namen »Kainz« das Leben aufflammte, da er und der große ganz Andere, der unendliche Stoff waren für die Geſpräche unſerer Vormittage, Nachmittage und

Nächte, da ſich der Rauſch unſerer erſten Weltliebe aus ihrem goldnen Becher tränkte. — — Dieſe unwirklich umfaßende, wehleidig glückliche Zeit — iſt ſie länger als einen Sommer vergangen? Liegt wirklich ſchon ein halbes Menſchenalter zwiſchen ihr und uns?

— — — — — — — — — — — — — — — —

Vom letzten Nachleuchten der Zwei fing ich ein paar Bilder auf, und dieſe Worte des Gedächtniſſes, die ich an viel verſchiedene Orte gab, habe ich hier zu einem Bändchen geſammelt. Daß ich dies Buch keinem anderen widmen konnte als Dir, mit dem ich die Zeit erlebte, zu deren Ehre es geſchrieben iſt, das war mir von vornherein klar. Aber da ich mit der leidigen Einſicht älterer Jahre heute glaube, daß unſer Erlebnis von Kainz und Matkowsky nicht ſo induviduellſter Beſitz geweſen iſt, daß mit perſönlichen Varianten viele junge Menſchen unſeres Alters an dieſen Zweien das Gleiche gehabt haben, ſo können dieſe Zeilen, die zunächſt nur die Zueignung für Dich rechtfertigen ſollten, vielleicht auch das Buch vor den anderen rechtfertigen. Und dieſe Widmung, die ich in alter, herzlicher Lebenskameradſchaft Dir, lieber Freund, darbringe, mag zugleich die Vorrede des Buches bedeuten.

NEKROLOGE

MATKOWSKY

† 16. 3. 1909.

Es genügt nicht zu ſagen, daß wir in Adalbert Matkowsky einen großen Schauſpieler verloren haben. Auch wer das bedenkliche Mittel des Superlativs anwenden und ihn den »größten« Schauſpieler in Deutſchland nennen wollte — auch der ſagte das Rechte nicht. Aber es iſt wohl recht zu ſagen, daß wir einen Einzigen, vielleicht auf lange Zeit hinaus einen Letzten verloren haben. Dies Andersſein, dies Abſeitsſtehen des Phänomens Matkowsky auch von unſerm wertvollſten ſonſtigen Beſitz an Menſchendarſtellungskunſt haben faſt alle empfunden, und die meiſten wußten das nicht anders auszudrücken, als daß ſie ihn den Epigonen der klaſſiziſtiſchen Kunſtart nannten — Der Wahrheit näher käme es zu ſagen, daß wir die Epigonen eines Geſchlechtes ſind, deſſen letzter Lebendiger er war, und daß in ſeiner Natur noch einmal all jene Kräfte eigenſte Form gewannen, deren frühere Frei-Geburten heute in den blaſſen Nachahmungen der »klaſſiſchen« Schule hinſchwinden.

Er war ein Schöpfer, kein Schüler; er nutzte die Mittel ſeines Körpers nicht, um die Schönheitsforderungen irgend einer äſthetiſchen Tradition zu erfüllen — als ein originaler Körper-Künſtler, ein genialer Menſchendarſteller empfing er die eigene Form, die neue Schönheit aus ſeiner Körperlichkeit, aus dem geſtaltenden Zwang ſeiner ſinnlich-ſeeliſchen Natur. Sein rieſiger Körper freilich war ſo löwenhaft wuchtend in jeder Bewegung, ſo getragen dröhnend in Stimmklang, daß Formen von feſtlicher

Schönheit, königlicher Pathetik ihm natürlich waren, und seine Natur wuchs in so ungebrochener, unmenschlicher Fülle in alle Höhen und Höllen elementarer Affekte hinein, daß noch die seltensten, wildesten und feinsten Erlebnisse in ihm körperlich zu werden vermochten. Aber er war kein exzentrischer Erleber von »Höhepunkten«, er trug die ganze Skala der Natur in sich, und die derbe Alltagslust einer guten Laune, die einfache Herzlichkeit eines besorgten Vaters, eines liebevollen Sohnes entquollen seinen Gesten und Lauten nicht weniger »ursprünglich« als des Kandaules hinschmelzender Königsstolz und des Räuber Moor sturmrüttelnder Entsetzensschrei.

So schuf er in seinem Material wie die Ganz-Großen in allen Künsten schaffen: kein Klassizist — ein Klassiker! Einer, der in gleichbetonter Harmonie die ganze Natur besitzt und darstellt. Die Problematik »moderner« Menschen, die erbittert und schwelgerisch einseitigen Lebensbetonungen der Romantiker und Naturalisten kennt dieser klassische Realismus nicht. Was von Hamlets und Tassos Geschlecht war, verschloß sich seiner volltonig gleichgewichtigen Kraft; aus allen anderen Gebilden neuerer Dramatik aber riß er den Lebenskern heraus und trieb allen einschränkenden Stilabsichten der Dichter zutrotz die volle Blüte seines Lebens aus ihnen. Aus Schillers schmetternden und verzwickten Rhetoren wurden fühlend getriebene, schwer ringende Naturgeschöpfe; die scharfen Umrißzeichnungen Hebbelscher Geistigkeit füllten sich mit brennend vollen Farben, ihrer eisigen zielwilden Männlichkeit gab er einen weiblich warmen, sinnlich verweilenden Zusatz, — und in das reife, aber zuweilen ruhende überglätte Kräftespiel eines Egmont und Götz und Orest

gab er die letzte dramatische Unrast, schämig weiche, schüttelnd befreite Mannheit hinein. — So strebte seine Menschengestaltung über alle stilfremden Poeten hinaus zur ganz realen Lebendigkeit des Einen, der ihr kongenial war, dem sie ohne Widerstreit gedient, den sie erfüllt und erschöpft hat: Shakespeare war er, Shakespeare schuf er, auch als Tell, als Kandaules, als Faust. Aber das Höchste dramatischer Kunst, die freie Verbundenheit von Dichter und Darsteller, die konnte man an diesem Matkowsky erleben, wenn ihm die Worte des Percy oder Faulconbridge, Othello oder Koriolan, Macbeth oder Marc Anton zugebote stehen. Dann fielen seine Worte breit gemächlich im Schlendergang des Alltags, warfen sich taumlich in Sonnenströmen des Lachens und Entzückens, tasteten weich und zärtlich, spien Ekel und Spott, überschlugen sich in sinngelösten Lauten zu tierischen Qualschreien und schlugen dumpfhintropfend auf wie Totenglocken. Nicht Rede, Mitteilung, Lehre war mehr das Wort bei Matkowskys Shakespearemenschen — wahrhaft Körperfunktion, Naturlaut war es geworden, ganz eins mit dem rundenden Tasten der Hände, dem arbeitenden Zucken der mächtigen Schultern, dem lustflutenden, leidebbenden Licht der Augen. Matkowsky schien den »erstarrten Gestus: Wort« zurückzulösen ins Gebärdenspiel. So wenig »Sprecher«, so ganz Darsteller, Verkörperlicher des inneren Lebens war dieser Schauspieler.

Und immer reinerer, reiferer Kraft ging er entgegen. Schwelgte seine Jugend noch zuweilen im willkürlichen Gebrauch seiner mächtigen Mittel zu äußerlicher Monumentalität und Wildheit, so wurde er immer leiser, weiser

und einfacher in der Entfaltung seiner Kräfte, mit immer keuscherer Notwendigkeit entwuchsen Gebärde und Ton dem inneren Anlaß. Dieser »Heldenspieler« konnte so schlicht und unauffällig lebendig sein wie irgendein Mensch, wie irgendein — Held in alltäglichen Stunden; — aber weil er auch den Löwengriff und den Donnerton des Helden in großen Schicksalsstunden besaß, deshalb blieb er den Zweiflern und Nervenschwachen, den Allzumodernen ein befremdliches Greuel — ein Poseur und ein Brüller, ein letzter Klassizist.

Uns anderen war er der einzige Darsteller des ganzen, des runden Menschen (und damit der einzige Shakespearespieler) den unsre Zeit besaß. Nun haben wir noch Sprecher und Pantomimiker, Intelligenzen und Virtuosen, Darsteller von vielerlei neuzeitlichen Sehnsüchten und Leiden, Nervenkrämpfen und Skrupeln. Aber unter diesen vielerlei vortrefflichen Künstlern nicht einen mehr, der die vollen Kräfte des leidenden und lachenden Lebens rein erklingen läßt, keinen Harmoniker, keinen Shakespearespieler. Wer nun heute noch Shakespeare spielt, »stilisiert« oder »differenziert« oder »deutet aus« — wann wird wieder einer sein, der wie er in wahlloser Eintracht mit diesem Dichter diese Gestalten durchlebt, kämpfende aber ganze, leidende aber ungebrochene Naturwesen?! Vielleicht erzeugt in Jahrzehnten eine zu neuer Synthese gelangte Kultur wieder Schauspieler, die imstande sind, Shakespearesche Harmonien nachzuschaffen. In unserer Zeit war Matkowsky ein Einziger, ein Letzter. Wenn er als Marc Anton Cäsars Leichenrede hielt, so war er nicht ein Trauernder und nicht ein Betrüger, nicht ein ehrlicher

Demagog und nicht ein verachtender Volksverführer, wie es unſre klugen und guten Schauſpieler ſo oder ſo zu kommentieren pflegen — Matkowsky war die ungetrennte, nicht weiter benennbare Lebenseinheit all dieſer Qualitäten, wie ſie in Shakespeares Worten liegt. Es war vollendete Schauſpielkunſt in der zweiten Potenz: tiefſte Ergriffenheit mit höchſtem Raffinement ausgenutzt, glanzvollſte Getriebenheit. Es war Leid und Liſt, Begeiſterung und Spott zugleich, wenn er ausrief: »Dies war ein Caeſar, wann kommt ſeinesgleichen?!«

JOSEF KAINZ

† 20. 9. 1910.

Das Schickſal meint es nicht gut mit dieſer Generation großer Schauſpieler. Wie durften die Bühnengrößen unſerer Väter reifen und ſich vollenden, wie haben die Helden der alten Burgtheatergarde, die Sonnenthal, Lewinsky und Baumeiſter, die letzten Möglichkeiten ausſchöpfen dürfen, die einer ſtarken Mimenſeele gerade das Altern des Leibes, das Reifen des Geiſtes erſchließt. Aber Mitterwurzer fiel noch mitten im Steigen, Matkowsky riß es aus längſt nicht vollendeter Bahn, und nun muß Kainz hinweg, ohne die Gaben des Alters voll empfangen und gedeutet zu haben. Joſef Kainz, der die berühmteſte und wahrſcheinlich auch bedeutendſte Perſon unſeres Theaters war — und vielleicht gar kein Schauſpieler?

*

Vielleicht. Denn die Generation, die jetzt in Berlin, in Kainzens alter künſtleriſcher Heimat, ihr erſtes Menſchenalter vollendet, die hat an dieſem Künſtler zwei völlig verſchiedene Erlebniſſe gehabt. Aber ob unſere Augen es waren, die in zwei Luſtren ſo anders ſehen lernten, oder ob ſich das Bild dieſes wunderbaren Menſchen in einem Jahrzehnt wirklich ſo gewandelt hatte — das werden wir nie wiſſen.

Aber eines iſt gewiß: als wir Knaben waren, da hieß uns Joſef Kainz nicht nur der Inbegriff der Schauſpielkunſt, ſondern beinahe der Kunſt überhaupt. Was adlig freies Leben ſei und Schönheit, Schönheit der Sinne und der Seele, das glaubten wir durch ihn zuerſt zu erfahren und zu wiſſen.

Der inbrünſtige Geſang ſeiner hellen, leichten und doch ſo ſchmetternd ſtarken Knabenſtimme — das war die Zaubermelodie, die all unſere romantiſche Sehnſucht nach reineren Regionen entfeſſelte.

Seine rutenſchlanke Geſtalt mit den jäh aufflatternden, weitgreifenden Geſten, mit dem zarten Geſicht, in dem ſichtbar die Empfindung ſprang von Nerv zu Nerv, in dem es beſtändig zitterte von verletzlichſtem Leben — das war das Bild des edlen und befreiten, des einzig erſtrebenswerten Daſeins, das wir in uns trugen.

Und der berühmte Kainziſche Ekel, der dieſe feinen Lippen verzerren, dieſe ſchlanken Pagenhände ſpreizen und dieſe leuchtende hinrollende Sprache zu wütendem, ziſchendem Dolchſtoß verſchärfen konnte — dieſer Ekel entlud allen Ingrimm, alle Empörung, die unſere Jugend wider bürgerliche Verdumpfung, Häßlichkeit und Kleinheit hatte.

So war Kainz der Löſer unſerer Seele, der Befreier unſerer Begeiſterung — unſer Schauſpieler! Baſſanios Schönheitshymnus »dreimal holdes Fräulein —«, des Knaben Karl lang und tönend wuchtig aufſteigende Klage »keine, keine, keine!« — des Knaben Leon adliges, wunderforderndes Trotzgebet, — Alceſts leidvoll grimmige Menſchenfeindſchaft — das war unſer Leben. Das Leben, das wir nicht hatten, aber träumten. Und er, der unſeren Traum ſichtbar machte, ihm Weſen und Wirklichkeit verhieß, er hätte nicht der Künſtler aller Künſtler, der hingegebenſte, reinſte, blutechteſte aller Schauſpieler ſein ſollen? Uns war er es.

*

Aber dieſer Vielgeliebte ging aus Berlin, da wir eben die Schwelle des Jünglingsalters überſchritten. Und nach

faſt zehn Jahren ſahen wir ihn wieder. Und nun begann unſer zweites Erlebnis an Joſef Kainz. Was uns zuerſt anpackte, das war nur Erinnerung an ſeine Jugend und an unſere; das war noch einmal das Leidenslied, der Sehnſuchtsgeſang der neuen Romantiker — — (die durch Kainzens Körper und Kehle ſoviel früher ſchauſpieleriſchen Ausdruck fanden, als dichteriſchen oder maleriſchen — dieſer Romeo, dieſer Karlos waren lange geſpielt, als Hofmannsthal ſeinen erſten Vers ſchrieb, die gleiche Wortmuſik einzufangen, als Ludwig von Hofmann ſeinen erſten Pinſelſtrich tat, die gleiche Gebärde zu bannen!). — — Aber dieſe Ergriffenheit erſten Wiederſehens hielt nicht lange an. Und ſtaunend gewahrten wir ungeheure Veränderung. Was war das? Waren wir früher blind geweſen oder hatte er ein ſo völlig neues Geſicht gewonnen? Wo früher gleichſam das warme Leben unter unſeren Händen zu zucken ſchien, wo wir mit erſchütternder Unmittelbarkeit eine Seele leiden und lieben ſahen — da ſaß jetzt auf erhöhtem Sitz, bös lächelnd, ein königlicher Verſtand und gebot und lenkte von oben herab — ungerührt und nicht mehr rührend, nur bannend noch durch kalte, klare Klugheit ſeines Befehls. Was war das?

Vieles lag wohl einfach in der Entwicklung ſeiner Jahre, ja in der typiſchen Entwicklung ſeiner beſonderen Generation. Wie aus den Leidenszügen der ſehnſuchtsvollen Engel eines Burne-Jones der Jünger Beardsley ganz allgemach vampyriſche Fratzen herausgezeichnet hatte, ſo wuchs auch für Kainz aus der Erdentrücktheit ſeiner erſten präraphaelitiſch ſchönen Geſtalten allgemach Erdverhöhnung auf. Die überſteigerte Schönheitsſehnſucht ward zu Mißtrauen, Zynismus, Zorn und Hohn.

So blieb von den Elementen ſeiner früheren Kunſt nur jener leidenſchaftlich tiefe, ariſtokratiſch grimmige Ekel in ganz lebendiger Wirkſamkeit, und er überdeckte, wo es anging, die ganze Geſtalt. Hamlets Leiden und Hamlets Sehnſucht lebten nicht mehr, aber der ſelbſtzerfleiſchende Grimm, mit dem er Ophelia durchbohrte, die Verachtung, die er den Roſenkranz und Güldenſtern ins Geſicht ſpie, die waren »echt«. Und Marc Anton war aus einem gefährlich-genialiſchen Schwärmer ein kalter, bösplanvoller Zyniker geworden.

❋

Soweit mochte es ſich nur um eine Verſchiebung der Inhalte handeln; was in der Jugend Sehnſucht und Schönheitsglaube geweſen war, konnte im Alter zu bitterem Zweifel und herbem Hohn gereift und doch gleich tief empfundenes und unmittelbar geſtaltetes Leben ſein. — Aber es gab da noch ein tieferes Befremden, das gegen die künſtleriſche Form dieſes Bühnengewaltigen ſelber ging, und das die ſchauſpieleriſche Bedeutung ſeiner (in ſich gewiß bedeutenden) Produktion in Frage ſtellte. Denn mochte man an einem Matkowsky meſſen, oder an Künſtlern, wie Sauer oder Baſſermann — überall gewahrten wir als die eigentliche Zaubermacht der Schauſpielkunſt ein etwas, das ſich bei Kainz nicht (oder nicht mehr?) zeigte. Dies innerſte Einswerden von Geſtalter und Geſtalt, dieſe völlige Auflöſung des eignen bewußten Seins in die erfühlte Situation des Dichters hinein, dies letzte, wunderbarſte, überwältigendſte des Schauſpielers — bei Kainz fehlte es. Hatte er es nie beſeſſen? Gleichviel — er hatte es nicht! Hart und ſicher ſtand ſeine bewußte Perſon neben der Geſtalt, kommentierte ſie mit

geiſtreichſten Einfällen der immer fügſamen Gebärden, begleitete ihre Empfindungen mit dem unſagbar vollkommenen Inſtrument ſeiner ſingenden Stimme. Aber all dieſe erläuternde Vortragsmeiſterſchaft war eigentlich nicht Schauſpielkunſt, war nicht das große Wunder der ſichtbaren Verwandlung, — war ein blendender, tiefſinnige Pſychologie lehrender Geiſt, nicht blutiges Leben. — Die Wiener ſagen, daß ſein Mephiſto des zweiten Teils ebenſo vollendet geweſen ſei, wie der des erſten Fauſt problematiſch. Das wird wohl wahr ſein: denn im zweiten Teil iſt nicht mehr leidenſchaftlich lebendige Geſtalt zu geben — da gilt es nur gedankenſchwere und tiefzyniſche Lyrik meiſterlich *vorzutragen*. Und ſo ein Vortragskünſtler von höchſtem Können und größter Intelligenz — kein Schauſpieler, das ſchien uns der zweite Kainz auch auf der Bühne.

•

Das Menſchliche freilich dieſes reichen und freien, unendlich beweglichen und ſtets graziöſen, immer begierigen, nie geſättigten Geiſtes, das blieb ſo koſtbar wie je. Und der Lebenskraft, die dieſe adlig ſchönen Formen bildete und die in der Jugend unſere innigſte Liebe gewann, ihr ward im Alter doch unſere Bewunderung und dankbare Verehrung. Keiner, der, mit irgendwie echtem Willen zur Kunſt, die letzten Jahrzehnte durchlebt hat, wird ſie aus ſeinem Innern jemals löſen können, die Geſtalt des Joſef Kainz.

AUKTIONS-PHANTASIEN

MATKOWSKYS ERBE

Dies war der zweite Akt vom Sterben des großen Schauſpielers Adalbert Matkowsky. Denn dreimal ſtirbt der Menſch, und zwar von Innen nach Außen — ganz umgekehrt als er es wohl vermutet: das Nächſte zuerſt, das Entfernteſte zuletzt. Erſt ſtirbt ſein Leib; was ihm ſicherſter Teil ſeines Ich war, Aug und Hand, Herz und Hirn, löſt ſich auf in Flammen oder Erde; dann löſt ſich was als Beſitz um ihn verſammelt war, ſein Hab und Gut löſt ſich auf unter die weiterlebenden Menſchen; zuletzt und langſam löſt ſich ſein Werk, was er weit aus ſich heraus geſtellt hatte und kaum noch ſein eigen wußte, die Denkmale ſeiner Kraft zerbröckeln langſam in der phyſiſchen und geiſtigen Welt — und nur wenn die Kraft groß war, lebt noch über hundert Jahre der Klang ſeines Namens, des dritten Aktes Ausklang.

Hier war man beim zweiten Akt — der Nachlaß wurde aufgelöſt. Viele erfuhren erſt hier, da der Organismus, den der Tote um ſich hergebaut, auseinanderfiel in tote Stücke für Schacherhände, — erfuhren erſt hier, was dieſer Matkowsky für Schätze geſammelt hatte, mit wie erleſenem Geſchmack, wie zähem Eifer, wie unerſchrockenen Koſten er die Schalen alter Kultur zuſammentrug, um ſich ein weites Gewand zu ſchaffen, ein Haus, in dem ſeine Phantaſie frei umhergehen konnte, nicht gemahnt und gehemmt vom Gerät unſeres Alltags. Hatte er ſoviel Liebe und Sinn für die Güter künſtleriſcher Kultur gehabt? Soviel Eigentum- und Heimats-Sinn? Er, den man doch nie in der »Geſellſchaft« fand, der keinen »Salon« verzierte, den man nicht in äſthetiſchen Hochgeſprächen,

ſondern nur in gigantiſchen Kneipgelagen ſich vorſtellen konnte, der große Bohêmien, der immer ruheloſe Wanderer und Nachtſchwärmer — auch bei »Lutter und Wegener« der letzte Erbe Devrients, des genialiſchen Vollblutmimen!? — Man ſah wieder einmal, wieviel reicher ein großer Menſch iſt, wie viel manigfacher als die Etikettenphantaſie der journaliſtiſchen Meinungsmacher; man sah (auch wer es bisher aus ſeinem immer klarer reifenden Werk nicht geſehen), wieviel Kultur dieſer große Barbar in ſich gehabt hatte, und wieviel Sinn für Form und Gewand und Heim dieſer wild Schweifende beſaß, da er ſich aus ſo erleſenem Gut einen einheitlichen Raum bildete — kein Muſeum, eine Kirche! die Kirche ſeiner Arbeit, darin Weihgeſchenke hingen vom ſchaffenden Genius vieler Zeiten.

Und nun war man daran, dieſe im Geiſte Matkowskys geeinte Arbeitskirche in einen Haufen koſtſpieliger Antiquitäten aufzulöſen. Von der Pallasbüſte und den dunkelleuchtenden Kirchenfenſtern baumelten die Nummern der Verkaufsliſte; der Auktionator pries den Kunſt- und Kaufwert des ſehr echten und alten Gobelins, das eben die Diener entrollten; die fettigen Hände eines Privatiers, der es »dazu« hatte, umgriffen das eben erſtandene edle, venetianiſche Glas; dieſe harpyenhafte, alte Trödlerin notierte ſich den Preis der mächtigen Renaiſſanceſchränke, zwiſchen denen dieſer Fauſt gewandelt war in frei fallendem Mönchsgewand — bald werden ſie Kommerzienrats beſte Stube ſchmücken; — ein kleiner Backfiſch kokettiert mit dem gefährlich edlen Silberdolch, der nun auch eine feile Nummer geworden; die ſchweren, eiſenbeſchlagenen Folianten, auf denen der große Blick des wilden Einſamen

ausgeruht, belorgnettiert jetzt ein ausgedörrter Snobb auf »Bibliophilenwert« — — — Wie ekel, ſchal und flach und unerſprießlich — — kann der erſte Akt der Auflöſung ſchlimmer geweſen ſein? — —

Haben die Würmer in der Erde — nicht ſchuldiger und nicht edler als dies Menſchengewürm — auch» Auktion« abgehalten? Wer bot auf die Fauſt dieſes Gewaltigen? Wieviel fette Erdbröckchen zahlte man für ſein Herz? Hat der längſte Wurm dies Hirn erſtanden — einſt Sitz nie früher und nie wieder geträumter, göttlicher Träume. Und dieſe Kinderaugen, dieſe dämoniſch gütigen, dieſe Augen — — o — — — — — — — — — — —

Aber noch bleibt der dritte Akt. Wann wird der geſchehen am Tiſch des großen Herrn Auktionators? — Ich höre einen Hammer aus Wolken fallen und wie aus Donner ſpricht eine Stimme:

»Fauſt! Matkowskys Fauſt! Wer bietet?« — Ich biete eine ganz neue Auffaſſung! ich biete Fauſt als — »Matkowskys Fauſt hatte keine Auffaſſung, er war ein Erlebtes, ein mittelalterlicher Gigant, ein Stück himmelſtürmender Menſchenleib! Wer bietet mehr?« — Schweigen. — »Percy Heißſporn! Matkowsky Percy! Wer bietet?« — Ich biete mich an als perfekteſter Stotterer, ich ſtottre mit einer Komik, die — »Matkowskys Percy ſtotterte nicht, ſeine Sprache taumelte im Überſchwang, ſein Blut brachte zu ſchnell zu viele Worte empor, ſie mußten ſich drängen und ſtolpern; er war drollig wie ein Rieſe, fröhlich wie ein Held, ſtürmiſch wie ein Kind — Wer bietet mehr?« — Schweigen. — »Macbeth! Matkowskys Macbeth! wer bietet?« — Ich,

ich, ich biete die Hölle auf, ich dampfe Bosheit, ich ſprühe Tücke, ich atme Wut, ich — »Matkowsky war nicht »böſe«, — er war Macbeth, der Shakeſpeare'ſche Held, der ins Verbrechen fällt, er war in allem Grauen und Schrecken ein Menſch, eine leidende Kreatur: und wenn er die Botſchaft vom Tode der Frau, der einzigen Gefährtin, mit jenem grauenvoll ſtumpfen »Sie hätte ſpäter ſterben können« beantwortet, dann war ſo über=menſchlich großes Leid in ſeinem Ton, daß nur ein Schurke dieſem Mörder den tiefſten Anſpruch des Lebendigen auf Liebe hätte weigern können. — Wer bietet mehr?« Schweigen — »Oreſt! Matkowkys Oreſt — wer bietet?« — Ich biete Organ, ich biete Redekunſt, ich biete Tempo, Furiencrescendi, Erlöſungsarien, ich — — »Matkowsky beſaß keine Redekunſt; aber wann er vom Boden empor=wuchs und die Tore der Eumeniden zudonnerte, wenn Bruſt und Arme, Blick und Ton ſich dem Licht entgegen=hoben, nach Frucht und Tat ausgreifendes Leben, dann dampfte vor unſeren Sinnen die Erde fühlbar »erquicken=den Geruch« — Wer bietet mehr?« — — Schweigen. »Matkowskys Holofernes! Kandaules und Herodes! Othello und Marc Anton! Tell und Goetz! Baſtard, Egmont, Siegfried und Hermann! Wer bietet? — — Keiner? — Die Auktion iſt aufgehoben. Nach einem Menſchenalter werden wir das Erbe Matkowskys wieder ausbieten.« — — —

JOSEF KAINZ' NACHLASS

Schon vor Mitternacht ſammelten ſich Hunderte von jungen Leuten in der Charlottenſtraße. Die Menge ſchwoll mehr und mehr an und bedrohte den Verkehr in den durchſchneidenden Straßenzügen. Die Polizei mußte Abſperrungen vornehmen, um die Durchfahrten aufrecht zu erhalten, fand ſonſt aber keinen Anlaß einzuſchreiten. Denn die vielen Hundert und Tauſend (ſo war die Schar inzwiſchen angewachſen) hielt Ehrfurcht und traurige Feierſtimmung in ſtummem Bann. Sie ſtanden dichtgedrängt und flüſternd, ſtanden Stunde auf Stunden, ſtanden wie einſt, wenn es an der Theaterkaſſe ein Billet zu erkämpfen galt für einen Spielabend des Allverehrten, ſo jetzt, wo es galt, den Raum zu betreten, darin ſeine irdiſche Habe verteilt werden ſollte. Viele waren bleich vor Spannung, daß ihre Augen auf dem Hausrat ſollten ruhen dürfen, der durch die Hand des großen Mannes gegangen war, und einige zählten immer wieder die paar Münzen in der Taſche, die vielleicht doch ausreichen mochten, ein Reliquienſtück zu erkämpfen. In aller Seelen aber laſtete ſchmerzhaft ſtark, beglückend und berauſchend Joſef Kainzens unſterblicher Nachlaß. —

Als um neun Uhr die Pforten des Auktionshauſes geöffnet wurden, füllte die Menge im Nu jedes Winkelchen und Eckchen, Hunderte blieben auf der Straße ſtehen, und es wurde verfügt, daß allſtündlich die Zuſchauerſchaft gewechſelt werden ſollte. Bald darauf rollten Automobile und Equipagen heran und trugen die vornehme Welt herbei, die eine große Zahl von Sitzreihen vorbeſtellt hatte. Die großen Damen der Hochfinanz und des Adels

waren zahlreich vertreten, aber auch viele Frauen des guten Bürgerſtandes; und ſo mancher von den Männern hatte es ermöglicht, ſeinen Berufspflichten für ein paar Stunden zu entkommen. Vollſtändig waren natürlich alle Bühnenkünſtler von Ruf zur Stelle, und der ſchauſpieleriſche Nachwuchs — ſo zahlreich unter den jungen Männern und Mädchen, die eine Nacht durchgeſtanden hatten — begrüßte mit einem Murmeln viele berühmte Namen. Auch was bildende Kunſt und Poeſie in der Hauptſtadt an Meiſtern beſaß, war mit wenigen Ausnahmen anweſend. —

Um zehn Uhr tat der Auktionator das erſte Ausgebot; es galt nur einem kleinen, ſilbernen Becher. Aber da war es, als ob zu lange geſtaute Waſſer einen Damm zerſprengten: eine Flut von Angeboten ſchäumte auf, jagte wirbelnd empor, trug den Preis pfeilſchnell zu einer ſchwindelnden Höhe — — da ſtürzte der Hammer. Ein berühmter Komponiſt war der Sieger. Sein Name lief mit Ehrfurcht und Neid durch die Zuhörermaſſen. Dann ward ein Bildchen von des Toten Hand ausgetan; ein junger Schauſpieler erſtand es mit einer Summe, die mehr als ſeine Monatsgage betragen mochte. — Aber nun war es ſchön zu ſehen, daß der materielle Wert der Dinge faſt verſchwunden ſchien, daß alle nur einen Wert zu haben ſchienen — den Wert, den ihnen Verknüpftheit mit dem außerordentlichen Manne lieh, und daß goldene Ringe und edelſte Teppiche kaum höhere Preiſe erzielten, als ein Rollenbuch des Carlos und Hamlets Rapier. Und es war auch ſchön zu ſehen, wie mehr als einmal die reichen Bieter an ſich hielten, wenn eine verſchüchterte Stimme vom Stehplatz her auf einen kleinen Gegenſtand

zu bieten wagte, und wie die glücklichen Erwerber ihr koſtbares Gut von Hand zu Hand gleiten laſſen mußten, daß auch der Aermſte die Hand an ein Ding legen konnte, das dem Großen einſt nahe geweſen war. Es war, als ob die gemeinſame Liebe hier die Menſchen zuſammenglühte zu einer Gemeinde, die nicht Klaſſenſtolz und Beſitzdünkel kannte, zu einer Bruderſchaft. Als nach Ablauf der erſten Stunde der Wechſel in den Stehplätzen geſchehen ſollte, erhob ſich Sturm und Widerſtand. Aber da ließ ſich der älteſte unter den anweſenden Freunden des Toten, einſt ein Schauſpieler von großem Ruf, auf den Tiſch des Auktionators heben und rief ſeinen jungen Freunden zu, ſie möchten doch nun auch den draußen Harrenden gönnen, teilzunehmen an der Feier, an der erhebenden Gedenkfeier, zu der dieſer geſchäftlich gemeinte Akt ſich geſtaltet habe. Darauf vollzog ſich der Wechſel in aller Ruhe und Ordnung.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Der preußiſche Poliziſt erſchrecke nicht, der Berliner Bürger beunruhige ſich nicht, es iſt nichts dergleichen geſchehen. Alle die ſo bedenklichen Ausſchreitungen, dieſe lächerlichen Excentrizitäten ſind erlogen: Ich habe gelogen, aber nicht wie Journaliſten lügen, wenn ſie »richtige« Berichte abſchicken, ich habe gelogen, indem ich die Wahrheit meines Gefühls an die Stelle fühlloſer Tatſachen ſetzte, indem ich ſagte, was geſchehen wäre, wenn Joſef Kainz als der größte Schauſpieler einer italieniſchen ‹oder auch einer franzöſiſchen› Stadt geſtorben wäre.

Die ſogenannten Tatſachen waren für Berlin mehr als ſchmachvoll. Sie beſtanden darin, daß in der triſten, alten

Lepkeſchen Auktionsbaracke ein kleiner Haufen von Menſchen um einen langen Tiſch herum ſtand. Ein paar Literaten ⟨vom Schlage derer, die überall dabei ſind, ſei es ein Babybazar, Tafeldekorationskonkurrenz oder Sudermannpremière⟩ machten im Verein mit ein paar mondainen Damen die »Geſellſchaft« aus. Sonſt ſah man drei oder vier junge Schauſpieler und kein bekanntes Geſicht. Aber zahlreiche tüchtige Altwarenhändler ſchimpften über den ſchoflen »Komödiantenkram«, ein paar neugierige Spießer moquierten ſich über die Leute, die »für ſowas« Geld ausgeben. Und dann noch ein paar Reporter, die falſche Notizen machten. Das war Kainzens Volk. Dazu kamen am zweiten Tag noch kluge Hausfrauen, die geleſen hatten, daß man hier ſehr billig Geſchirr kaufen könnte. Das war — ein paar energiſche Sammler und ein paar blaſſe Enthuſiaſtinnen verſchwanden im Haufen — das war das Intereſſe, das Berlin für den Nachlaß ſeines geliebteſten Bühnenkünſtlers aufbrachte. Die meiſten Dinge erzielten bei weitem nicht ihren einfachen Materialienwert, und ein handſchriftlich reich ausgearbeitetes Rollenbuch des berühmten Galeotte brachte es auf ganze zwanzig Mark. Es war eine Schmach für Berlin.

Von kundiger Seite wird mir geſagt, es ſeien damals doch faſt alle Reliquien weit über den materiellen Wert hinaus bezahlt worden. Ich erwähne das zur Steuer der Wahrheit. Meinen perſönlichen Eindruck, den ich durch vielſtündigen Aufenthalt im Auktionsſaal gewann und im obigen Bilde feſthielt, kann ich gleichwohl nicht widerrufen. Es ſind wohl doch nur Dinge von Materialwert ſo hoch bezahlt worden. Denn gerade die reinen Reliquien, die durchgearbeiteten Bücher der berühmteſten Rollen, erzielten, wie ich zahlenmäßig genau weiß, lächerliche Preiſe. Auch ein paar koſtbare Uhren, Andenken Königs Ludwigs uſw., gingen in meiner Gegenwart unter dem Metallwert fort.

LITERATUR

KAINZ

1.

Ich glaube nicht, daß ſchon einmal ein Schauſpieler eine ſolche Literatur für ſeine Perſon erweckt hat, wie Joſef Kainz. Schon bei ſeinen Lebzeiten gab es neben den unüberſehbaren Mengen der Zeitungsartikel und Zeitſchriften-Eſſays eine Zahl ſelbſtändiger ihm gewidmeter Publikationen.

In verſchiedenen kleinen Schriften (in den »Modernen Eſſays« und in der Sammlung »Theater«) ſtrebte Ferdinand Gregori das Bild des Künſtlers zu zeichnen mit kollegialem Eifer und großer Verehrung. Gregori, der jahrelang neben Kainz auf der Bühne des »Deutſchen Theaters« und hernach des Burgtheaters geſtanden hat, ſchreibt aus großer Nähe – deshalb iſt ſein Geſichtspunkt meiſt nicht ſehr umfaſſend, aber ſeine Detailbeobachtung oft ſcharf. So ſtellt er vortrefflich Kainzens Sprechweiſe dar an dem Bericht des Prinzen von Homburg über den vermeintlichen »Traum«, der ihm den Handſchuh in die Hand gab: Er braucht halb ſoviel Zeit wie jeder andere Schauſpieler, weil er die Metaphern der Vorgeſchichte nicht mimiſch auskoſtet (und dadurch theatraliſch überwertet) ſondern alles überjagt, um den letzten Zeilen zuzueilen, wo – »einen Handſchuh, ihr allmächtigen Götter« – in Ton und Geſte nun das Weſentliche mit unvergleichlicher Sprengkraft emporgeſchleudert wird. Dieſe pantherhaft zuſpringende Konzentration der Betonung, ſie bildete (neben der eigentlichen »Technik«, die ihre Vorausſetzung war: dem meſſerſcharfen Akzentuieren aller Konſonanten und Vokale) in der Tat den Kern Kainziſcher

Kunſt; alles was man ſeinen Impreſſionismus, ſeine Nervoſität, ſeine Exzentrizität nannte, iſt nur Ausdeutung dieſes artiſtiſchen Phänomens. — Ein andermal ſucht Gregori eine ausführliche Nachzeichnung des Kainz'ſchen Romeo zu geben — aber (wie ich an einem größeren Beiſpiel noch zu zeigen habe) korrekteſte Aufreihung aller Teile gibt hier kein Ganzes; die Darſtellung müßte ſelbſt den Rhythmus der Geſtalt geben. Dazu iſt Gregoris literariſcher Ausdruck zu ſpröde und unkräftig.

Spielt bei Gregori ſchon der Zorn auf Kainzens Verächter eine Rolle — er plädiert vom Theaterſtandpunkt mit Recht für den Erlöſer der klaſſiſchen Liebhaber von der konventionellen Schablone — ſo ſteht ganz auf den Kampf die kleine Flugſchriſt »Was iſt uns Kainz?«, die im März 1905 als »Ein Wort aus der jungen Generation von Julius Bab« erſchienen iſt. Geſchrieben ward das Schriftchen mehrere Jahre früher, als Kainz zum erſten Male von Wien aus wieder nach Berlin kam, zur Stadt ſeines großen Sieges, wo viele Hundert junger Herzen ſehnſüchtig dem Entſchwundenen nachſchlugen. Von einem Dreiundzwanzigjährigen im Glück des Wiederſehens in einer einzigen Nacht hingeworfen, dabei mit allerlei prinzipiellen Skrupeln belaſtet und von allerlei Zorn beflügelt, holpert die Schrift unruhig genug einher. Es wird das am öfteſten gegen Kainz erhobene Wort »Decadence« angegriffen, ſpeziell und prinzipiell! »Leiden iſt Geneſung und deshalb höhere, neue Geſundheit« heißt es, und Kainzens angſtvoll ſtaunende Berauſchtheit wird dann zwiſchen Hofmannsthal und Ludwig von Hofmann dem Zuge der neuen Romantik eingeordnet. Wie ſein Spiel im Sinne der Schopenhauerſchen Erkenntnis die Ohnmacht

des menſchlichen Bewußtſeins vor dem treibenden Willen illuſtrierte und wie dennoch nicht Erſchlaffung, ſondern ein neues, biegſames Heldentum, Stahl ſtatt Eiſen, vibrierend feſter Brückenbau! herauswächſt aus ſeiner ſchönheitshaſchenden Grazie — das ſuchte ich zu zeigen.

Reifer, ruhiger, runder hat ein Jahr ſpäter ziemlich das gleiche ein kleines Buch von Hermann Bahr dargeſtellt »Joſef Kainz« Wiener Verlag 1906. Das iſt vielleicht bis auf dieſen Tag das beſte Kainzbuch; denn hier hat ſich der Stil des liebevollen Malers wahrhaft am Stil des großen Modells entzündet. Dies Buch iſt im Kainz'ſchen Tempo geſchrieben, hat die ſilbern klirrende, hell gelockerte Leichtigkeit des Kainziſchen Tons, die reine Schnelligkeit ſeiner Geberden und vermittelt deshalb (künſtleriſcher als irgend eine »Dichtung« Bahrs) implizite Werte, die das ſchildernde Wort explizite nie faſſen würde. Man fühlt das adlig Behende, federnd Feurige, das ſinnlich ſchwingende Weſen des Mannes, durch deſſen Berührung die Sprache des Freundes ſo zu tanzen beginnt. — Aber es ſind überdies ſehr geiſtreich gewählte Worte; Bahr gibt nicht nur ſehr bildkräftige Abſchilderungen des Rezitators und des Spielers Kainz — er ermißt ihn mit einem Begriff, der vielleicht tiefer als irgendein anderes Wort in die Tiefen dieſes Menſchen geht: Plato. Ein ganz geiſtiges Entzücken an der Sinnlichkeit, ein Schwelgen in Schönheit, das doch nie ein ſchickſalträchtiges Stehen im Irdiſchen iſt (ſo ſtand Matkowsky!) — ſondern ein begreifendes Spiel mit den Elementen der Natur von einer andern Ebene aus. Ein Spiel mit den gewichtloſen Ideen unſerer Wirklichkeit, reiner und kälter, faszinierender und glückloſer als eine Menſchen-Natur es geben kann, Gehirn-

erotik! Zu allem was Kainz als zeitloser Typus (nicht als modernes Kulturphänomen) war, führt die Pforte, die Bahr mit dem Worte »Plato« aufgeriegelt hat.

Neben diesen drei Monographien war manch gutes Wort über Kainz noch in anderen zu Lebzeiten des Künstlers erschienenen Büchern verstreut. Ich erwähne das ausgezeichnete Porträt des Kainz im Übergang, des späten Kainz, der die Lyrik seiner Jünglinge der Intelektualität seiner Mannesjahre zu opfern beginnt, wie es Willi Handl in unserem Buche »Deutsche Schauspieler« (von Bab und Handl. Oesterheld, Berlin 1908) gegeben hat. Und als Beispiel einer begeisterungslos klugen Kritik die Ausführungen Max Martersteigs in »Das deutsche Theater im im 19. Jahrhundert«. Martersteig zeigt gerecht und richtig, wo für den augenblicklichen Kunstbetrieb die Gefahren lagen, die der pointillistisch fliegende Stil dieser eigenwilligen Persönlichkeit heraufbringen mußte. Wesen und Wert einer großen Person ist freilich letzten Endes mit diesen relativ so berechtigten Maßen nicht zu ermessen. Das Genie ist stets eine Gefahr für die Tradition, durch deren folgerechten Ausbau das Talent gedeiht. Aber wir brauchen es.

2.

Unmittelbar nach dem Tode des beliebtesten der Schauspieler drang eine ganze Flut selbständiger Kainz-Schriften auf den deutschen Büchermarkt. Sechs besondere buchartige Publikationen waren zu verzeichnen. Und es verlohnt sich wohl, mit Hilfe dieser sehr verschiedenartigen Kundgebungen die Gestalt des großen Toten noch einmal von allen Seiten zu umkreisen, und unser Gefühl

für sein Wesen und seinen Wert so zu mehren und zu klären.

Die einfachste, am sichersten lösliche Aufgabe hat sich Eugen Isolani gestellt. Es gibt ein »Lebensbild«, erschienen im Verlage von Alfred Pulvermacher & Co., Berlin W. 30, 1910. Er trägt zusammen, was ihm an äußeren Daten von Kainzens Leben erreichbar war, illustriert es mit gelegentlichen autobiographischen Äußerungen des Künstlers und mit kritischen oder bloß erzählenden Ausführungen der Zeitgenossen und arrangiert so mit geübter Journalistenhand ein wenigstens für den Außenseiter unterrichtendes und interessantes Buch. Der Kenner wird nicht viel Neues finden, denn Isolani tut so gut wie gar nichts aus Eigenem hinzu, und der gleichmütige Respekt, mit dem er Fritz Mauthner und Alfred Holzbock zitiert, wird vielleicht manchem verdrießlich sein. Aber auch wer gar nichts neues findet, wird gern mit dieser leichten Schrift das Leben des Mannes noch einmal an sich vorübergleiten lassen: Wir hören in Kainzens eigener lustiger Schilderung von seinen ersten Schritten auf dem Silkowsky-Theater des alten Niklas, diesem merkwürdigen Gemisch aus Theaterschule und Vorstadtschmiere. Wir hören gleichfalls in Kainzens eigenen Worten von seinem Leipziger Fiasko, — Mitteilungen, die dann durch Zitate aus Paul Schlentherschen Aufsätzen wirksam ergänzt werden. Es folgt, wiederum mit Belegen der zeitgenössischen Kritik, die Schilderung von Kainzens Meininger Zeit und dann München und die berühmte Freundschaft mit Ludwig II. Von dieser werden nach der Darstellung eines Prof. Beyer Mitteilungen gemacht, die in ihrem kritiklosen Hofton nicht gerade sympathisch, aber

sachlich sehr interessant sind. Dann schildert Isolani Kainzens erste große Berliner Erfolge und den Konflikt mit Barnay, der nicht besser beleuchtet werden kann, als durch das ausführliche Zitat des ebenso gerechten wie großzügigen Resumées, das damals Fritz Mauthner über die juristische und moralische Seite des Falles gab. Von nun ab faßt sich Isolani allzu kurz. Der bedeutsame Wechsel von L'Arronge zu Brahm wird gar nicht erwähnt, und von Kainzens Wiener Wirksamkeit ist kaum mehr als der Kleinkram von ein paar Anekdoten mitgeteilt. Erst bei der Schilderung von Kainzens Ende, Begräbnis und Nachruf wird Isolani wieder ausführlicher und sichert sich durch Abdruck der schwungvollen, uns vielleicht ein bißchen zu wienerischen Rede Alfred von Bergers und der hübschen Verse von Alfred Kerr einen guten Abgang.

Viel persönlicher als die Isolanische Zusammenstellung mutet in all seiner Ruhe, in all seiner für den Verfasser so charakteristischen Nüchternheit das Bändchen an, das Otto Brahm über Kainz hat erscheinen lassen. »Gesehenes und Gelebtes« (Egon Fleischel & Co., Berlin 1910). Brahm ist nicht auf Hörensagen angewiesen; er gibt eigene Beobachtungen und er gibt nicht wenig, denn er hat als Kritiker, als Freund und schließlich als Direktor eine wichtige Rolle im Leben dieses Schauspielers ausgegefüllt. Was er über den Künstler Josef Kainz sagt, ist trotz mancher interessanten und feinen Einzelbemerkung nicht das Wesentliche an diesem Buche. Brahm weiß ganz gut, was ihn und die Kunst des Realismus, der größtmöglichen Wirklichkeitstreue, letzten Endes von Kainz scheidet, der zeitlebens ein Stilist und ein Schönheitssucher gewesen ist. Aber er vermag heute so wenig wie vor

zwanzig Jahren den Unterschied klar zu sehen, der zwischen dem für jede Kunst gültigen Prinzip der inneren Wahrheit, des unbedingt lebendigen Gefühlsausdrucks und der speziellen, historisch bedingten und in ihrer Anwendbarkeit beschränkten Technik der Naturtreue besteht. So legt er an Kainzens Schaffen einen falschen Maßstab und ist sehr geneigt für schwach, unvollkommen oder gar unecht Züge der Kainzschen Kunst zu halten, die einfach der angemessene Ausdruck eines Wesens waren, das sich von dem seinen unterschied und deshalb zu Mitteln greifen mußte, die die naturalistische passive Milieukunst nicht kennt: heroische Mittel für ein heroisches Lebensgefühl. Wertvoller aber als diese ästhetischen Versuche erscheinen mir die Erinnerungen an den Menschen Kainz zu sein, die Brahm in einem ganz einfachen und doch zu Herzen gehenden Ton verträgt. Schon als Kainz starb und sich allenthalben seine zahlreichen persönlichen Freunde zum Wort meldeten, um überall den außerordentlichen Reiz, die unendliche Kraft und Schönheit des Geistes zu schildern, der hier dahingegangen sei, und der sich im befreundeten Gespräch fast noch überwältigender als auf der Bühne gestaltet habe, — schon damals entstand der Eindruck, den auch die kleine Brahmsche Schrift eher verstärken kann, das in Josef Kainz eine Persönlichkeit gelebt hat, die nur in ihren schauspielerischen Werken schöpferisch, in ihnen doch nicht erschöpft war, daß es sich hier um ein Chaos von Gaben und Kräften, um ein Leben von seltenen Spannungen handelt, dessen Gedächtnis mehr noch in der allgemeinen Menschengeschichte, als im Gedächtnis des Theaters zu leben verdient. Aus den Berichten der Freunde, aus Briefen, aus eigenen Aufzeich-

nungen müßte ein Buch geschaffen werden, daß die Tradition begründen und festhalten könnte von diesem außerordentlichen Menschen, der vielleicht mehr als irgend ein anderer repräsentativ war für die Menschheit an der zwanzigsten Jahrhundertwende — und am Ende grade deshalb repräsentativ, weil all sein Wesen sich doch nur im Theater produktiv voll befreien konnte! Und ich denke, daß uns die bevorstehende Ausgabe des Kainzschen Nachlasses, die im Verlage von S. Fischer erfolgen soll, näher an solch ein Gedenkbuch heranbringen wird; die Ausgabe liegt in den Händen von Artur Eloesser, der sie ja vermutlich mit einer Einführung begleiten wird, und der schon durch die wenigen Zeilen, die er den im übrigen so tristen Auktionen des Kainzschen Nachlasses mitgab, bewiesen hat, daß er zu einer sehr intimen Kenntnis alle Liebe besitzt, die da nötig ist, um das Wesen eines großen Menschen wahrhaft darzustellen.

Dringender freilich muß es uns zunächst erscheinen, daß der Künstler Kainz sein Denkmal erhalte, daß seine Schauspielerwerke so weit festgehalten werden, als es dem nachschaffenden Wort überhaupt möglich ist. In dieser Richtung liegt nun ein sehr merkwürdiger Versuch vor. Konrad Falke in Zürich hat im Berliner Neuen Schauspielhaus Josef Kainz achtmal hintereinander als Hamlet gesehen, und er unternimmt es nun, »Kainz als Hamlet« zu schildern in einem Buch von 276 großen Druckseiten, das bei Rascher & Co. in Zürich 1911 erschienen ist. Wahrscheinlich ist noch nie, so lange geschrieben und gedruckt wird, einer schauspielerischen Leistung so viel Papier und Druckerschwärze zur Verfügung gestellt worden. Und die Absicht, mit solchem Kraftaufgebot eine große

ſchauſpieleriſche Leiſtung nachzuzeichnen und bis zu einem möglichen Grade der Nachwelt zu erhalten, verdient gewiß die größte Beachtung und den Beifall aller Freunde der Theaterkunſt. Nur ſcheint mir Falke über die Mittel und Wege, mit denen eine ſolche Verewigung von ſchauſpieleriſchen Taten erſtrebt werden kann, nicht völlig klar. Die Kunſt des Schauſpielers iſt Körperkunſt, ſie iſt Verſinnlichung eines geiſtigen poetiſchen Entwurfes, ſie haftet ganz und ganz an Miene, Ton und Gebärde, ſie lebt und vergeht mit einer beſtimmten Erweiterung des Auges, mit Stärke, Tempo und Farbe eines Gelächters, mit Richtung und Schnelligkeit einer Halsdrehung. Es kommt deshalb alles darauf an, dieſe körperlichſten Dinge zu fühlen, und auf ſprachlichem Wege wieder fühlbar zu machen. Es kommt aber durchaus nicht darauf an (oder mindeſtens nur ganz nebenſächlich darauf an), uns die »Auffaſſung«, die geiſtigen pſychologiſchen Wendungen innerhalb einer Dichtergeſtalt mitzuteilen. Denn jede Auffaſſung des Hamlet iſt noch ſchauſpieleriſch vieldeutig, faſt ſo vieldeutig, wie des Dichters Geſtalt ſelbſt. Und wenn die von Falke nachgezeichnete Hamlet-Auffaſſung wirklich die von Kainz iſt, ſo haben wir mit ihr noch lange nicht das menſchendarſtelleriſche Kunſtwerk: Joſef Kainz als Hamlet. Wenn Falke etwa ſagt: der Kainzſche Hamlet habe eine beſtimmte Stelle »mißtrauiſch« geſprochen, ſo iſt mit ſolchem Wort für unſere Körperphantaſie nichts getan. »Mißtrauiſch« iſt ein Begriffswort, dem ſehr viele, ſehr verſchiedene reale Verkörperungen entſprechen können, und es würde ſich eben darum handeln, die Stimmfarbe, die Gebärde, das Zucken der Naſenflügel vor unſeren Sinn zu zaubern, mit denen Kainz in

diesem Augenblick sein besonderes Gefühl »Mißtrauen« vor uns Gestalt werden ließ. Hätte Falke den mächtigen Umfang seines Buches zu solchen Zwecken benutzt, so hätte es ein Werk von einziger Bedeutung für die Erkenntnis menschendarstellerischer Kunst gegeben. Statt dessen stammt der große Umfang ganz wesentlich von von einem rein literarischen Kommentar, der sich mit großer Ausführlichkeit um die Hamletrolle und das ganze Stück schlingt. Falke spricht ausführlich von den seelischen Motiven und Bewegungen des Hamlet, die als Ursache seines Spiels anzunehmen sind, statt daß er sein Spiel so lebendig vor uns gestaltet, daß sich diese Ursachen-Erkenntnis uns von selbst und nebenher aufdrängt. Wohl ist in einigen Momenten wirklich Körperkünstlerisches gesehen und festgehalten. Die Art etwa, wie Kainz nach dem Erscheinen des Geistes die Warnung an die Freunde spricht, indem er von »Ihr wollet nie, wenn Ihr alsdann mich sehet« usw. bis zu »verraten«, den Ton über acht Verszeilen hinwegspannt, ist vortrefflich angemerkt. Aber solche Stellen sind in der Minorität. Wie wenig fördert es den Begriff von Kainzens Hamlet, wenn die große Rede vor dem Erscheinen des Geistes als »unter dem Triebe der äußersten Angst und Unruhe gesprochen« bezeichnet wird, oder wenn es heißt »er findet die wahrhaft großen Worte einer edlen Seele: Mein Leben acht ich keine Nadel wert.« — Die meisten Schauspieler werden die erste Stelle mit Angst und Unruhe, die zweite groß und edel sprechen, aber nun fehlt die eigentlich körperkünstlerische Spezifikation, die uns die besondere Kainzsche Art, Unruhe oder Größe zu äußern, näher bringt. Die genaue Aufzeichnung der Gänge und der Stellungen,

die Falke gibt, iſt freilich ſchon etwas, aber dieſe Dinge geben doch nur einen ſehr groben Umriß des Spiels, einen Umriß, der noch ſehr verſchiedenartige Füllungen erfahren könnte. Falke verwechſelt, nicht immer aber oft, die dichteriſche mit der ſpezifiſch ſchauſpieleriſchen Leiſtung und meint dieſe Kontur zu füllen, indem er ſich begeiſtert über die pſychologiſchen Feinheiten, die doch im Weſentlichen Shakeſpeares Werk ſind, und die Kainz nur hervorgehoben hat. Wir aber möchten von den Mitteln hören, den einmal einzigen körperlichen Mitteln, durch die Kainz dieſe Pſychologie Fleiſch werden laſſen konnte. Hierfür aber ſind alle Worte der Begriffsſprache viel zu weit, alle Worte bloßen Berichtens viel zu grob, hier muß gedichtet werden. Nur als ſinnliche Zaubermittel können die Worte unſer Gefühl wecken für die unausſprechlichen Feinheiten ſchauſpieleriſch-ſinnlicher Wirkung, nur in Bildern können ſie das Unſagbare körperlicher Wirkung einkreiſen. Es gilt auf die große Shakeſpeareſche Hamlet-Dichtung das beſondere engere Gedicht des einmaligen Kainzſchen Hamlet aufzubauen. Das gelingt aber Konrad Falke nur in ganz vereinzelten Momenten, und damit iſt ſein intereſſantes Buch (deſſen beſter Wert übrigens noch in der Mitteilung von allerlei geiſtvollen Kainzſchen Äußerungen ſteckt), im Weſentlichen mißlungen.

Daß eine bedeutende Gabe ſinnlichen Erlebens und ſprachkünſtleriſchen Prägens für die Nachzeichnung einer ſchauſpieleriſchen Leiſtung wichtiger iſt, als größter wiſſenſchaftlicher Eifer und ausführlichſte Sorgfalt, das beweiſt das kleine Buch von Hermann Bang: »Joſef Kainz« (bei Hans Bondy, Berlin 1910). Es ſind drei Eſſays,

der Entstehung nach durch Jahrzehnte getrennt. Sie schildern den beginnenden, den aufsteigenden und den vollendeten Kainz, und zwar den letzteren ausschließlich auf Grund jener Hamlet-Vorstellung, die auch Falke ansah. Aber ich glaube, daß die 30 kleinen Seiten Bangs uns eine lebhaftere Vorstellung aufzwingen, als Falkes zehnmal so großes Buch. Denn Bang erfaßt das Phänomen Josef Kainz mit der ganzen leidenschaftlichen Anteilnahme eines Künstlers, dem alle Dinge nur als Ausdruck für Bewältigung eigensten Leben interressieren. Gewiß entsteht so eine recht persönlich gefärbte Aufnahme des Künstlers, der man andere entgegenhalten könnte, aber jedenfalls eine, die irgend ein Stück der Wahrheit mit bezwingender Kraft uns nahe bringt. Der Schauspieler der modernen Unrast, modernen Zweifelsucht, der erdüberspringenden Sehnsucht und des jäh zusammensinkenden Pessimismus ist Kainz für Bang gewesen, und wie der Dichter aus dieser Grundveranlagung und aus dem Ringen dieses innersten Willens mit den Schönheits-Traditionen einer älteren Kultur das ganze Wesen der Kainzchen Schauspielerei ableitet: die wilde Jagd seiner Verse, das Tremolo seiner Stimme, das Kindhafte seines Körpers, die eiskalte Verachtung, die um seine Lippen zucken, seine Hände spreizen konnte — all das ist meisterlich gefügt und weckt uns tiefstes Erinnern an das Wesen dieses einzigen Künstlers.

Wenn Hermann Bang, der halb sich als Dichter gibt, gegenüber dem mit wissenschaftlichem Ernst auftretenden Falke so weit im Vorteil ist, so sollte man die tiefste Wirkung von dem erwarten, der ganz als Poet einhertritt und ein lyrisches Bildnis von Kainz zu schaffen unter-

nimmt. Aber die »Verſe zu ſeinem Gedächtnis«, die Ernſt Hardt erſcheinen ließ (im Inſel-Verlag, Leipzig, 1910), entſprechen für mein Gefühl dieſer Erwartung nicht. Wohl ſind manche Merkmale des Kainzſchen Tons und der Kainzſchen Gebärde, die uns lieb und bekannt ſind, hier mit ſchönen Worten beſchrieben, richtig beſchrieben — aber aus der Zuſammenreihung dieſer Richtigkeiten entſteht kein lebendiges Bild. Der Rhythmus iſt nicht gefunden, der unſerm Gefühl den Ton der Kainzſchen Stimme, den Takt ſeiner Bewegungen aufnötigt, und deſſen Blut dieſe einzelnen Bilder durchſtrömen müßte, um ſie zu Gliedern eines lebendigen Körpers zu machen. Die Dichtung iſt ganz im Ton der berühmten Hofmannsthalſchen Prologe und Nekrologe gehalten; Versmaß, Wortwahl, Satzbau offenbaren die gleiche Abhängigkeit.*) Aber dieſer melancholiſch gleitende, gleichſam zerfallende Vers, der uns das Myſterium der Verwandlung und Auflöſung nahe bringen mag, iſt doch ganz ungeeignet, das Weſen eines Kainz vor unſeren Augen zu erwecken, deſſen zentralſte Kraft: Sammlung, Spannung, Aufſchwung war, ſtürmiſches Einſetzen und Durchſetzen eines in-

*) Auch die »Verſe zum Gedaechtnis des Schauſpielers Joſef Kainz«, die Hugo von Hofmannsthal ſelber in ſeinem Bande »Gedichte und kleine Dramen« (Inſelverlag 1911) veröffentlicht hat, ſind nur Hofmannsthalſche Epigonenarbeit. Ohne einen verbindenden inneren Strom ſind die charakteriſtiſchen Vokabeln Hofmannsthalſchen Weltſtaunens mit monotonen Interjektionen zuſammengenietet. Es werden kluge Dinge geſagt, von der ſtandhaltenden Kraft der Kainzſchen Seele im Lebenswirbel, von dem maskenloſen Schauſpieler, dem Vergeiſtiger! Aber dieſe Klugheiten werden durch den aufgeregt ſtammelnden Vortrag noch kein Gedicht: es iſt nicht der Rhythmus und alſo auch nicht die Geſtalt des lichten Spiegelhalters, das »Schwebend-Unzerſtörbaren« in dieſen Verſen. Sie ſind gerade in ihrer Erregtheit formlos bis zum Dilettantiſchen.

grimmmig geforderten Ich. — Viel mehr als die Hardtſchen Strophen geben für mein Gefühl die Verſe, die Friedrich Kayßler in ſeine »Worte zum Gedächtnis« hineingeſetzt hat. ‹Erich Reiß Verlag, Berlin›. Das Bild des Wagenlenkers, der dahinjagt, die ſchäumenden Roſſe der Sprache ſicher meiſternd, dies Bild, das hier nicht nur ausgeſprochen, ſondern auch rhythmiſch geſtaltet iſt, hebt viel vom innerſten Weſen deſſen ins Licht, was uns an einer Kainzſchen Bühnengeſtalt entzückte. Und ebenſo trifft Kayßler, der freilich unter dieſen Gedenkrednern der einzige Schauſpieler iſt, auch mehr als alle andern etwas Weſenhaftes, wenn er über die Technik der Kainzſchen Kunſt ſpricht, wenn er das Königtum der Sprache ſchildert, dies Schöpferiſche im Gebrauch der Laute, dem A ein Element der Klarheit, U ein Dämon des Dunkels, P eine ſprengende Schleuderkraft wurde. Vielleicht ſagt man in der Tat am eheſten etwas über die Beſonderheit des Schauſpielers Kainz, wenn man ihn denjenigen nennt, der von allen Zeitgenoſſen am tiefſten den pſychiſchen Wert des Sprachklanges erlebt hatte, und der deshalb vermochte, oberhalb des geſprochenen Sinnes ſchon mit den bloßen Klangbildungen Symbole inneren Lebens darzuſtellen. — Daß dieſe beſondere Fähigkeit im Dienſte einer unvergleichlichen Lebenskraft von erſtaunlicher Spannweite und höchſter Energie geſtanden hat, das weiß und verkündet auch Kayßler, der die Worte des Goetheſchen »Dämon« an den Schluß ſeiner Rede ſetzt. Von dem unbezwinglichen und immer bezwingenden Anhauch dieſes Dämons mühen ſich im Grunde ja alle dieſe ſo verſchiedenen Gedenkredner und Biographen zu ſprechen, jeder auf ſeine Weiſe.

3.

Als Josef Kainz gestorben war, da rief dieser berühmtesten Person der deutschen Schaubühne ein bedeutender Kollege die Worte nach: »Er hätte Feldherr sein und Schlachten gewinnen können«. Und das war im Pathos der Todesstunde, in Erinnerung an den blendend vielseitigen Geist des großen Kainz und vor allem im Munde eines Schauspielers ein schönes und starkes Wort. — Es zeigt sich aber, daß die Verehrer der großen Taten diesen Ausspruch etwas schwerer und tiefer zu nehmen geneigt sind, als für eine reinliche Bildung der Begriffe gut ist. — Und noch der größte Mann sollte uns doch zuletzt und vor allem ein Mittel reineren Weltbegreifens werden. — Selbst die taktvolle Klugheit des im allgemeinen bis zur Nüchternheit ruhigen Arthur Eloesser läßt sich jetzt (in einer Vorrede) von wehmütigen Freundschaftsgefühlen zu der Behauptung hinreißen, daß in Kainz wirklich noch »Zeug genug« zu einem Schriftsteller, Maler, Musiker, Literaturprofessor etc. etc. gesteckt habe. Mit dieser Überschätzung tut man aber dem Wesen des ganz außerordentlichen Menschen Josef Kainz unrecht — und deshalb ist es eigentlich eine Unterschätzung. Er war kein Polyhistor und kein Universalgenie, er hätte nicht auch irgend etwas anderes »tun« können, er war ganz und gar Schauspieler und hätte nie irgendwo anders wirklich produktiv werden können als auf dem Theater. Man weiß, daß denen, die die Bühne lieben, alle Dinge zum Theater dienen. Es ist eben das Einzige und Charakteristische dieses Schauspielers, wie viele Gebiete des Denkens, Erfahrens, Fühlens er schließlich in seine höchst individuelle Schauspielkunst hineingearbeitet hat. Aber nur das Auge

persönlichster Freundschaft kann verkennen, daß seine direkten Versuche auf all diesen Gebieten nirgends das Dilettantische überragen: seine hinterlassenen Dramenfragmente sind bei mancher Feinheit und mancher derben Theatralik doch nur typische Geschmacksprodukte aus zweiter Hand; sein literarisches Urteil ging (dafür gibt es viele Proben) bei aller Veredlung durch Bildung und Wissen in entscheidenden Punkten doch durchaus nicht über den charakteristischen Schauspielergeschmack hinaus; die Auktion des Nachlasses zeigte, daß sein künstlerischer Geschmack erstaunlich geringe Tiefe hatte — im Gegensatz zu dem auf begrenztem Gebiet durch und durch gediegenen Nachlaß Matkowskys gab es ein buntes Vielerlei mit sehr viel Schlechtem. Und wenn so auf den theaternächsten Gebieten der Dilettantismus Kainzens offenbar wurde, so würde sicherlich das Urteil wirklicher Kenner über seine astronomischen und technischen Versuche nicht anders lauten. Dies alles aber ist nicht im mindesten eine Herabsetzung dieses allseitig schwärmenden, frei hinspielenden Geistes, es zeigt nur mit Energie an, wo sein Zentrum lag, es zeigt, daß er, der Theatermann, im letzten, feinsten Grunde doch alle Dinge für ihren Schauwert brauchte, daß, wenn auch viel verborgener als bei gröberen Komödianten, ihm die Dichtung Text, die bildende Kunst Dekoration, die Sternenwelt Anregung einer wundervoll ausgreifenden Geste war. Die dämonische Macht der Schauspielkunst illustriert vielleicht nichts stärker, als das Leben dieses Kainz, den das leidenschaftliche Umfassen unserer ganzen Kultur doch lediglich dazu frommte, eben ein ganz kultivierter Schauspieler zu werden. Nur in der Körpersprache, in Ton und Gebärde wurde er all dieser Dinge Herr.

Wie ſehr dieſer geiſtfunkelnde Sprecher, dieſer diſtanzreiche Skeptiker dennoch ein Vollblutkomödiant war, wie er die Bühne nur bändigte, weil doch ein ganz gewaltiger Kern naivſter Spielfreudigkeit, primitivſter Theaterluſt in ihm ſteckte, das dokumentiert uns jetzt ein prachtvolles Buch, deſſen Vorrede ich oben ſchon erwähnt habe: Arthur Eloeſſer gab unter dem Titel »Der junge Kainz« bei S. Fiſcher einen Band heraus, der die Briefe des aufſtrebenden Künſtlers an ſeine Eltern enthält. Von der erſten Ausfahrt in Kaſſel und an der mächtigen Schmiere zu Marburg in der Steiermark über Leipzig, wo Foerster ſeinen Protegé zunächſt enttäuſchte und wieder ziehen ließ, über Meiningen und München bis zur Schwelle der Berliner Triumphe.

Das iſt zunächſt ganz einfach ein entzückendes, liebes, luſtiges Buch, das jeder Menſch mit innigſtem Behagen leſen muß. Dieſer achtzehnjährige Bengel, der, ſtrahlend vor Selbſtvertrauen auf die Welt der Bretter läuft, mit achtzehn Jahren »Fauſt« und Jaſon hinſchmettert, bei ſchwierigeren Briefen aber doch lieber die Hilfe der Mama erbittet, der in liebenswürdigſter Jungensmanier die Eltern mit Zärtlichkeiten überſchüttet, mit drolligſter Altklugheit die ſchlechte Welt verachtet, mit kritikloſer Leidenſchaft bald Begeiſterungen, bald Schmähungen hervorſprudelt, immer aber fröhlich, zuverſichtlich und in einem wirbelnden Tempo ſein Leben hinplaudert — das iſt ein ungewöhnlich entzückendes Schauſpiel. — Das Intereſſante aber iſt aus einer wie durch und durch naiven Wiener Theaterluft dieſer junge Komödiant heraustritt. Schon die Eltern ſind ganz echte Kinder der Theaterſtadt, ſie leben im Kultus der »Burg«, und der Weg ihres Jungen

zur Bühne ſcheint ihnen nicht wie guten Bürgern ein Sturz ins Elend, ſondern ein Aufſtieg zu allen Herrlichkeiten. Und ihr höchſt wieneriſcher Joſef zeigt überhaupt kaum irgend einen Blick für irgend etwas, was nicht Theater iſt. Und für Theater im allerderbſten Sinne des Wortes. Die Schönheit der Koſtüme ſteht breit im Vordergrund, und ohne volles Bewußtſein ſeiner Komik ſchreibt der junge Fauſt: »die Hauptſache iſt, daß ich gut ausſehe und alt genug bin; gehe daher zum Perrückenmacher S. und frage ...«. — Die Geſchichte der Wattons ſpielt eine ungeheure Rolle. Über die Appläuſe werden jedesmal ganze Regiſter angelegt: herausgerufen während des Spiels, an den Aktſchlüſſen, beim Stückſchluß und im Ganzen. Der Durchfall gaſtierender Fachkollegen wird mit völlig unverhülltem Behagen berichtet, und nach jeder neuen Rolle heißt es mit naivſter Gleichmäßigkeit: »diesmal bin ich aber wirklich auf die Rezenſion begierig«. — — — Das nenne ich Theaterblut! Kann man ein echteres, derberes, urwüchſigeres Komödiantenkind ſein? Sicherlich nicht. Aber nun könnte man mich nicht falſcher verſtehen als wenn man meinte, mit dieſer Feſtſtellung etwas gegen die Bedeutung des glänzendſten deutſchen Bühnenkünſtlers der letzten Epoche geſagt zu haben! Ganz im Gegenteil! Joſef Kainz war bis zur letzten Möglichkeit des Theaters G e i ſ t: ſo ſehr, daß man ihn in ſeiner letzten Zeit nur noch für einen Grenzfall des Schauſpielers, und faſt ſchon mehr für einen hinreißend commentierenden Vortragskünſtler halten mochte. Und doch zeigt ſich, daß auch dieſer äußerſte Fall von Vergeiſtigung auf der Bühne nur möglich war, weil ein ganz gewaltiger Fond körperlicher Theaterluſt in dieſem Manne

rumorte. Denn Theater ist Verleiblichung und ohne die elementare Freude an allem Sichtbarem und Hörbarem in keiner Weise möglich. Die kindliche Begeisterung für das bunte Kostüm, den schallenden Applaus gehört unbedingt dazu, und wenn die Blasiertheit reiferer Jahre auch die so ursprünglichen Regungen sehr verdeckt hat, wir wissen doch, daß sie in Kainz gesteckt haben! Dergleichen Dinge verschwinden nicht über Nacht! Nicht an sich, aber als Symptom für das Wesentlichste aller Schauspielkunst: für eine ungewöhnlich starke und mutige Sinnlichkeit, sind diese Äußerlichkeiten wichtig und vielleicht sogar unerläßlich. Und dieses im übrigen so wunderhübsche Buch leistet noch einen wichtigen Dienst: blaßblütige Klügler, die da glauben, man könne ohne elementares Körpergefühl Theater machen, werden hier überführt, daß der große Kainz nicht ihresgleichen war.

MATKOWSKY

Es iſt durchaus von ſymptomatiſcher Bedeutung, daß die Matkowsky=Literatur ſich nicht entfernt mit der über Kainz vergleichen kann. Denn über Kainz ließ und läßt ſich unendlich viel ſagen: er war der Problemreiche, der Gegenwärtige. Wie er in vielfacher inniger Beziehung zu zahlreichen bedeutenden Perſönlichkeiten modernen Lebens ſtand, wie er mit ſeiner Lektüre, ſeinem Studium, ſeinem Zeitvertreib in hundert Gebiete der modernen Kultur eingriff, ſo war auch ſein ſchauſpieleriſches Werk unendlich beziehungsreich und vieldeutig in alle Probleme, in alle Bewegungen des gegenwärtigen Lebens hinein; und es reizte deshalb zu Angriff und Verteidigung, zu Kommentar und Analyſe, zu Darſtellung und Verherrlichung. — Matkowsky hatte allenfalls ein paar gute Geſellen, kaum Freunde und ganz beſtimmt keinen »geiſtigen Verkehr«. Man kann beſtreiten, daß er überhaupt im Kainz'ſchen Sinne ein »geiſtiges Leben« geführt hat. Intereſſen, die nicht ganz unmittelbar zu ſeiner Kunſt führten, ſind kaum von ihm bekannt. Die Antiquitäten ſammelte er nicht mit einem hiſtoriſch=äſthetiſchen Intereſſe, ſondern er ſchuf ſich in ihnen das Meublement, den Hausrat, den er brauchte, um eine angemeſſene Exiſtenz zu führen — ſozuſagen ſeine zivile Dekoration, die Kuliſſen für jene leidigen Stunden, wo er nicht auf den Brettern ſtehen konnte. Denn Matkowsky hatte keine Gegenwartsexiſtenz, was er ſchuf, war nicht wie bei Kainz die Befreiung und Veredelung unſeres Alltags. Aber auch die naheliegende Formulierung, daß er in einer Vergangenheit mit den Helden der Vorzeit gelebt habe,

ſcheint mir irreführend und gefährlich. Denn eigentlich hiſtoriſchen Sinn hatte er ſicher noch weniger als Gegenwartsgewiſſen. Für ihn wie für viele Menſchen war das Hiſtoriſche nur ein negatives Gut, etwas was die aufdringliche Gegenwart abhält. Leben aber tat er in keiner Zeit, in keiner Kulturgemeinſchaft, ſondern lediglich aus dem Fond der eigenen Bruſt im *zeitlos Menſchlichen*. Er hatte und gab nicht, was unſere oder eine frühere Zeit kennzeichnet, ſondern jenes Unvergängliche, was all dieſe Zeiten gemeinſam haben: den Menſchen, der mit ſeiner letzten Macht an ſeine letzten Schranken rührt. Aber weil ſeine Kunſt ſo wenig hiſtoriſch individualiſiert war, darum war auch die Schwierigkeit um ſo viel größer, der Anreiz für die Zeitgenoſſen um ſo viel kleiner, über ihn und ſeine Kunſt zu ſchreiben. Hiſtoriſches läßt ſich immer darſtellen in Unterſcheidung von anderem Hiſtoriſchen. Das Zeitloſe, das Unmittelbare, das Abſolute läßt ſich nie direkt erfaſſen, läßt ſich nicht umgrenzen, nur rhythmiſch und alſo eigentlich dichteriſch nachbilden. Das erklärt vielleicht, warum die Matkowsky-Literatur im Gegenſatz zu der über Joſef Kainz ſo arm iſt.

1.

Bei Matkowskys Lebzeiten gab es neben ein paar ausführlichen Artikeln in Zeitſchriften nur zwei ſelbſtändige Buchpublikationen über den Künſtler. Die eine hatte *Philipp Stein* zum Verfaſſer, Band VI der Hagemannſchen Sammlung »Das Theater«. Ein kleines mit ein paar guten Bildern ausgeſtattetes grünes Bändchen; der vor einigen Jahren verſtorbene Verfaſſer war als Kritiker des »Berliner Lokal-Anzeigers« eine ziemlich bekannte Figur im

Berliner Theaterleben. Er hat auch zum Kreise von Matkowskys gelegentlichen Zechgenossen gehört, und so weiß er manch amüsante und charakteristische Anekdoten beizubringen. Als regelmäßiger Theaterbesucher kennt er auch so ziemlich alle Berliner Rollen Matkowskys, und erzählt manch bedeutsames Detail, das nicht allen seinen Verehrern geläufig sein wird, so z. B. über die Darstellung von Wildenbruchs König Heinrich, den Matkowsky nicht im Repertoire des Königlichen Schauspielhauses, sondern nur auswärts und in Berlin bei einer besonderen Veranstaltung spielen durfte. Im übrigen schließt Steins glatter Journalistenstil uns keine Tiefen auf und bringt auch biographisch kaum etwas rechtes, was nicht auf allen anderen Wegen auch zu erlangen wäre. Das wertvollste des Bändchens scheint mir der im Faksimile beigefügte Brief Matkowskys an den Verfasser, in dem der Schauspieler seine Sehnsucht nach John Gabriel Borkmann, Bildhauer Rubek und Florian Geyer ausspricht. Das Letztere scheint mir ein Irrtum — Matkowsky hätte diesen zum Fall prädestinierten Unhelden über die Dichtung hinweggespielt — aber jedenfalls zeigt dieser Sehnsuchtsruf, daß der entrückte Einsame doch alles von der Welt sah, was seinem Menschendarstellungshunger Nahrungszufuhr bedeuten konnte.

Eine zweite Monographie habe ich selber kurz nach der von Philipp Stein erscheinen lassen. Auch sie hat formal einen polemischen Ausgang wie meine erste Kainzstudie; aber noch entschiedener als dort geht Polemik und Verteidigung in hymnische Danksagung und den Versuch einer Darstellung über. Als Motto ist eine Stelle gesetzt aus der Rede des jungen Goethe über Shakespeare:

»Die meiſten von dieſen Herren ſtoßen auch beſon-
»ders an ſeine Charakteren an.

»Und ich rufe Natur! Natur! nichts ſo Natur als
»Shakespeares Menſchen.

»Da hab ich ſie alle überm Hals.

»Laßt mir Luft, daß ich reden kann!

»Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug
»vor Zug ſeine Menſchen nach, nur in koloſſaliſcher
»Größe: darin liegts, daß wir unſere Brüder verkennen;
»und dann belebte er ſie alle mit dem Hauch ſeines
»Geiſtes, er redet aus allen, und man erkennt ihre
»Verwandtſchaft.

»Und was will ſich unſer Jahrhundert unterſtehn von
»Natur zu urteilen? Wo ſollten wir ſie herkennen, die
»wir von Jugend auf alles geſchnürt und geziert an
»uns fühlen und an anderen ſehen. Ich ſchäme mich
»oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor,
»daß ich beim erſten Blick denke, das hätt ich anders
»gemacht! Hinterdrein erkenne ich, daß ich ein armer
»Sünder bin, das aus Shakespearen die Natur weis-
ſagt, und daß meine Menſchen Seifenblaſen ſind von
Romangrillen aufgetrieben.«

Dies Zitat iſt als Leitmotiv durch die ganze Schrift (in der Landsberg'ſchen Sammlung »Moderne Eſſays« Nr. 55) geſchlungen. Die Widerlegung des Vorwurfs »Unnatur«, die die Verächter Matkowskys wider dieſen außerordentlichen Künſtler zu ſchleudern pflegten, bildet den Ausgangspunkt meiner polemiſchen Verteidigung, und ich ſuche darzutun, daß dieſer völlig einzig daſtehende Shakespeareſpieler ganz in dem Sinne natürlich iſt wie der ihm kongenialſte Dichter, und daß dem philiſtröſen

Realismus ſeiner allzugegenwärtigen Verächter deshalb ſo geantwortet werden muß, wie Goethe ſeinen zeitgenöſſiſchen Shakespeare-Verächtern antwortete. Wie Matkowsky jegliche Rolle ins Shakespeare'ſche hinüberſtiliſiert, und wie er jegliche Rede ins Urelement der Schauſpielkunſt, in körperliche Bewegung aufzulöſen trachtet, das ſind wohl die zwei weſentlichſten Darlegungen des kleinen Buches.

2.

Das war bis zum Tode des Künſtlers die ganze Matkowsky-Literatur und ſie iſt nach ſeinem Tode nicht allzu ſehr gewachſen. Ein drittes Buch iſt erſchienen: in der Paetel'ſchen Sammlung »Dramaturgiſche Plaudereien«, Band IV »Adalbert Matkowsky, Ein Kunſt- und Lebensbild nach perſönlichen Erinnerungen von Max Grube«. Matkowskys langjähriger Kollege und Regiſſeur am Königlichen Schauſpielhaus in Berlin verſucht keine Biographie und auch nicht eigentlich eine äſthetiſch-kulturelle Würdigung, ſondern ſozuſagen eine Materialienſammlung zum Schaffen des Künſtlers. Von dem üblichen und leidigen Anhang »als Menſch« abgeſehen, lauten ſeine Kapitel »Auf der Probe«, »Vorſtudien und techniſche Vorbereitungen«, »Während der Vorſtellung«. Dies könnte nun ein außerordentlich wertvoller Beitrag zur Pſychologie nicht nur dieſes Schauſpielers, ſondern der Schauſpielkunſt überhaupt ſein. Leider iſt die Ausführung nicht ſo wertvoll wie die Idee. Denn bei aller Ergebenheit für den Adalbert Matkowsky verweilt doch der Verfaſſer inſtinktiv am liebſten bei Gelegenheiten, die auch den Max Grube ins Licht ſetzen, und auch eine gewiſſe Vorliebe, die kleinen Schwächen des großen Kollegen zu betonen,

ſcheint mir nicht eben beſtreitbar. Dazu kommt eine wenig bildkräftige Plauderſprache. Aber bei alledem hat der Blick eines großen Theater-Routiniers, und eine zwanzigjährige Gelegenheit dem Verfaſſer doch ſoviel Material gegeben, daß das Buch eine ganze Menge wertvoller Anregung geben muß. Zwei Erkenntniſſe namentlich ſind es, die aus dem Strudel der Grube'ſchen Anekdoten hochtauchen; die eine betrifft den Menſchen, die andere den Künſtler Matkowsky, und beide weiſen auf einen und denſelben Grund.

Wie allein muß dieſer Menſch gelebt haben, den ſein langjähriger Berufsgenoſſe ein einziges Mal in ſeiner Wohnung aufgeſucht hat, und von deſſen Verkehr auch dieſer Biograph ſeiner täglichen Arbeit nichts zu berichten weiß. Und was im Leben dieſes geſellſchaftsloſen, weltfremden Spielers eine groteske Ausnahme ſchien, das beſtätigt gerade ſeine Lebensregel: Er hatte eine kindliche Vorliebe für Orden. Da er aber nie in Kreiſen verkehrte, wo dieſe Dinge einen Effekt hätten machen können, ſo war es klar, daß er auch hier für das ſoziale Symbol gar kein Gefühl hatte; dieſe Bänder waren ihm eine ſtimmungsvolle »Dekoration« im ganz eigentlichen Sinne des Wortes, ſo wie ſein gotiſches Mobiliar, ſo wie ſein ſchwungvoller italieniſcher Militärmantel. (Daß der Kaiſer, als Matkowsky während einer Julius Cäſar-Vorſtellung über die kalten Korridore zu ihm gerufen wurde, dieſen Mantel intereſſiert bemerkte, hat nach Grubes ſehr glaublicher Ausſage den Schauſpieler mehr gefreut, als das huldvolle kaiſerliche Kunſturteil). — Damit hängt aber bereits die von Grube und anderen vielfach berichtete Leidenſchaft Matkowskys zuſammen,

auch auf der Probe und allenthalben mit Radmantel, Schlapphut und Spazierstock zu agieren. Das sind die notdürftigen Surrogate, die moderne Toilette für herrenmäßig freies Kostüm gewahrt, und Matkowsky mußte eben immer im Kostüm sein, weil das seine natürliche Tracht war, weil seine Natur, die eines an keine Sozietät und keine Kultur gebundenen Herrenmenschen war, und sich deshalb nur schauspielerisch ausleben durfte. Und das zeigt schon die Identität dieser Einsicht ins Menschliche Matkowsky mit der zweiten Erkenntnis, die Grubes Anekdoten vermitteln können, und die den Künstler betrifft.

Es ist der völlig unduldsame Aristokratismus des Schauspielers. Er konnte auf der Bühne nur herrschen, er war hilflos und unglücklich, sobald er in eine irgendwie sekundäre Funktion gedrängt wurde. Daß hier nicht die flache Eitelkeit des applauswütigen Komödianten sprach, sondern eine Stimme aus der tiefsten Notwendigkeit dieser Künstlernatur, das möchte ich an einer Anekdote erhärten, die ich nicht dem Grube'schen Buch, sondern der Erzählung eines andern langjährigen Kollegen Matkowskys verdanke: Der Mann erzählte mir: Matkowsky als Macbeth war bei der Premiere und noch längere Zeit danach merkwürdig matt, passiv und ausdruckslos in der großen Szene, wo die Lady ihn zur Tat überredet. Wer ihn wirklich kannte, war sich ganz klar darüber, daß der Grund in der moralischen Unterordnung des Macbeth während dieser Szene zu suchen sei. Die Frau war eben hier die Hauptperson. Eines Tages aber, bei der zehnten oder elften Aufführung, überrascht Matkowsky plötzlich seinen aufmerksamen Kollegen durch ein völlig verän-

dertes und überaus lebhaftes, packendes Gebärdenſpiel. Und auf Befragen gibt er die Auskunft »Ja, ſieh mal, jetzt iſt mir das erſt richtig aufgegangen: die Frau redet ihm das ja gar nicht ein, ſie holt es bloß aus ihm raus; er tut ſo, als ob er ſich verführen läßt, aber in Wirklichkeit iſt er ganz entſchloſſen und will ſich bloß von ihr zuſtimmen laſſen. Das iſt natürlich eine ganz andere Sache, das kann ich bringen!« — In dem Augenblick, wo er ſich als Herren der Szene, als Gebieter der Situation vorſtellen konnte, kam ſeine Geſtaltungskraft; nicht eher, nicht anders. So tief ſaß das Herrentum in dieſem Leib. — —

Von den Nekrologen kleineren Umfangs, die nach Matkowskys Tode in Zeitungen und Zeitſchriften ſo zahlreich erſchienen, iſt einer der weſentlichſten noch in einem Sammelbande aufbewahrt worden. Maximilian Hardens Darſtellung in ſeinem Bande »Köpfe«. Die Göttin der Kunſt wird dieſem berühmten Publiziſten ſo manchen Groll, den ſie vielleicht nicht mit Unrecht gegen ihn hegt, vergeſſen, um der fühlenden Liebe willen, mit der Harden von Anfang an die Kunſt dieſes großen Schauſpielers begriffen, verteidigt und gefeiert hat. — Er beginnt ſeinen Nachruf mit einem intereſſanten, auch ſonſt ſchon gezogenen Vergleich zwiſchen Matkowsky und dem großen Heldenſpieler der Oper Albert Niemann, und er ſucht die Unterſchiede zwiſchen den beiden im Raſſemäßigen, er betont Matkowskys Slaventum ſehr ſtark. Das iſt im Einzelnen ganz richtig: manch ſinnliche Weichheit der Gebärde, manch ſchwelgeriche Breite des Gefühlserguſſes würde ein Künſtler rein deutſchen Blutes nicht ſo gebracht haben. Aber dieſer Geſichtspunkt wird

falsch, wenn man ihn in den Mittelpunkt stellt: wie nach Hebbels Wort Christus kein Jude und Shakespeare kein Brite war, so war Matkowsky kein Slave. In allen wesentlichen Augenblicken wuchs seine Kunst durch die färbende Schicht des Rassenmäßigen hindurch in solche Tiefen, die nur das menschlich Große schlechthin nähren. Die reine Heiterkeit seines scherzenden Cheruskerfürsten Hermann, die adlige Abgeklärtheit seines scheidenden Kandaules, die strahlende Königsmacht seines Ottokar ‹im ersten Akt› — all das sind Menschlichkeiten größten Formats, die niemals einen Slaven charakterisieren könnten, die wir freilich auch nicht in nationaler Anmaßung »echt deutsch« nennen sollten. ‹Viel wesentlicher scheint mir der slavische Blutstropfen z. B. in der dumpf gepreßten, nervös schmerzlichen Kunst Rudolf Rittners, die aber grade deshalb in all ihrer elementaren Kraft einen fühlbaren Grad unter den Gebilden bleibt, die aus Matkowskys Urmenschentum wuchsen.›

Von uneingeschränkterem Wert als dieser Ausgangspunkt ist das Ziel der Harden'schen Betrachtung: das Dämonische in Matkowsky. »Harmlos war ein Held Adalberts nie . . . besser als die treuen Ritter mit blondem Schopf und blauem Blick gelangen ihm deshalb die vom Dämon Besessenen . . . Eine große Seele, in der im tiefsten Gehäus lauernd ein Dämon wachte, bei Tag und Nacht.« Hier sind wir in der Tat in den Grund des Matkowsky'schen Wesens gelangt und auf einem neuen Weg zum Begreifen des tiefen Wesensunterschiedes dieser beiden Helden Kainz und Matkowsky. Wenn ich den Lieblingskontrast eines befreundeten jungen Dichters mir aneignen wollte, so könnte ich sagen, daß nie-



Matkowsky als Marc Anton

mand im letzten Menschenalter den Genius so rein dargestellt hat wie Joseph Kainz, niemand den Dämon so machtvoll verkörpert hat als Adalbert Matkowsky. Bei Kainz wurde im letzten Sinne alles, auch das Düsterste und Wildeste leicht, hell, strahlend, weil es im eigentlichen Sinn dieses mißbrauchten Wortes »idealisiert«, das heißt vergeistigt war. Matkowskys Kunst barg noch in der glückseligsten Heiterkeit die ganze Schwere der Kreatur, im festlichsten Stolze die ganze tragische Drohung des Niedergangs, des Todes. Denn er war Erde, und ihm mußte alles zu Erde werden. Bei Kainz war alles leuchtende Gestalt, bei Matkowsky alles sterblicher Leib. Niemals war er so erdüberfliegend, beseligend schön wie der silberne Sänger aus dem deutschen Süden, aber immer unendlich viel erschütternder, wirklichkeitshaltiger, frömmer. Kainzens Kunst lehrte lächeln, Matkowskys beten; der eine befreite unseren Geist, aber der andere erlöste unsere Seele.

Dies scheint mir der tiefste Vergleichspunkt zwischen den Beiden und deshalb genügen mir die beiden Bildsäulen nicht ganz, die Paul Landau in seinem Buche »Mimen« (bei Erich Reiß, Berlin 1911) aufgerichtet hat. Sie stehen in einer Reihe »historischer Miniaturen«, und auch die Bildnisse dieser kaum Gestorbenen sind weniger nach persönlicher Anschauung als durch sehr geschickte Kombination historischer Zeugnisse gearbeitet. Das einende verdichtende Moment dieser Zusammenstellung deutet dann immer ein Schlagwort an, mit dem der Kern der Gestalten gefaßt werden soll, und so heißt Matkowsky »der Held«, Kainz »der Herr der Schönheit«. Diese beiden Begriffe sind keineswegs so gegenseitig ausschließend wie

das Wesen der beiden Künstler in Wirklichkeit war. Schön war Matkowskys Heldentum und heldisch genug war die Gebärde, mit der Kainz der Schönheit gebot. Deshalb gibt Landaus Weg manche sehr glückliche Wendung, etwa wenn er ausführt: Held sein heißt handeln und deshalb mußte Matkowsky jede Rede, jede Situation in Handlung, Bewegung auflösen, oder wenn er Nietzsches Wort über Spinoza »selig aus Verstand« auf Kainz anwendet. Aber sein Weg führt für mein Gefühl nicht sicher genug in den Mittelpunkt. Was den glänzendsten Schauspieler des Molière und des Figaro von dem Shakespearespieler unterschied, das war jenes Letzte, das vorhin die Worte Dämon und Genius andeuten sollten. Es gibt eine zwiefache Schönheit und ein zwiefaches Heldentum: Dienend, hingebend, tragend kann uns das Gefühl zum Herrn des Lebens machen, — scheidend, abwehrend, prüfend hebt uns der Geist über die Verworrenheit des Tages; ich kann mich, meinen Geist, meine Sehnsucht, meinen Glauben retten, indem ich sie ganz aus der Welt heraussetze, sie leuchtend hochhalte, und ich kann all dies retten, indem ich in das unruhige Wasser der Welt hineinspringe und tief bis auf den ruhenden Grund tauche. Dies sind zwei Wege zum Heil. Der Abstand dieser beiden Wege wie er z. B. zwischen Erasmus und Luther lag, oder heute zwischen Stefan George und Richard Dehmel liegt, dieser Abstand trennte auch Kainz und Matkowsky.

3.

Noch gehört zur Matkowsky-Literatur das Wenige, was der Künstler selbst veröffentlicht hat. Briefsammlungen sind bisher nicht erschienen, und ich glaube auch

der ganzen Natur des Mannes nach nicht, daß ſie ſonder=lich ergiebig ſein würden. Die Bearbeitung eines wirkſamen altſpaniſchen Theaterſtücks, die der Schauſpieler einmal vorgenommen hat, bietet pſychologiſch kaum etwas Inter=eſſantes. Die zwei kleinen Bände »Exotiſches« und »Eigenes, Fremdes«, die Matkowsky in einer bei ihm überraſchenden Laune literariſcher Eitelkeit herausgegeben hat, ſind durchaus liebenswürdig, eben weil ſie, inhaltlich (und von der Tatſache ihrer Exiſtenz einmal abgeſehen) nicht die mindeſte literariſche Eitelkeit zeigen, und ganz frei von dem typiſchen Schauſpielerbemühen um Geiſtes=witze und Gefühlseffekte ſind. Es iſt eine kindlich ſchlichte Plauderei von allerlei Erlebtem, und namentlich in der Erzählung der eigenen Kindheit finden ſich Töne von echtem Humor und unkonventioneller Herzlichkeit. Aber all das bleibt doch durchaus am Außenrande dieſer Per=ſönlichkeit und gibt nirgend ein unmittelbares Bild des großen Matkowsky. Und in gewiſſem Sinne iſt ein viel aufſchlußreicheres Stück der Matkowsky=Literatur der große illuſtrierte Katalog ſeiner Nachlaß=Auktion, den Eloeſſer mit außerordentlich ſchönen und tiefen Worten über dieſen natürlichen Rahmen des einſamen Fremd=lings in unſerer Welt eingeleitet hat, und deſſen große Abbildungen uns noch im urſprünglichen Zuſtande die mächtigen Zimmer zeigen, in denen der Künſtler wohnte, — Zimmer, die keineswegs wie die Behauſung eines Sammlers, ſondern wie die wohlgepflegten, ſehr ſchönen Wohnräume einer anderen Welt ausſahen.

Nur ein Stück aus den autobiographiſchen Aufzeich=nungen hat für mein Gefühl tieferen Wert, das iſt die Nachricht von Matkowskys Erweckung zur Bühne. Mit

7 Jahren schläft der Sohn der armen Näherin auf der Gallerie des Königsberger Stadttheaters ein — bei Mozarts Don Juan. Seit diesem ersten Theaterbesuch, den ihm eine freundliche Nachbarsfrau verschaffte, hat er nie wieder ein Theater betreten und keinerlei Interesse für mimische Kunst gezeigt. Ein unauffällig stiller, mittelmäßig begabter Junge und ein ausgezeichneter Turner. In der Obersekunda liest man den »Hamlet« und der englische Lehrer wünscht, daß die Schüler sich zum besseren Verständnis den Emmerich Robert, der eben im Stadt-Theater als Hamlet gastiert, ansehen sollen. Matkowsky hatte durchaus keine Lust, und es bedurfte dringenden Zuredens der Mutter, bis er schließlich doch auf der Galerie dieses, ihm höchst gleichgültigen Instituts saß. Und da erfolgte die plötzliche Entladung aller bisher völlig unbewußten Kräfte:

> »Ich verließ das Haus wie betrunken, ich sah und hörte nichts von dem, was um mich her vorging, und lief nur immer gerade aus, meine Gedanken, mein innerstes Sein waren bei dem Dänenprinzen und seinen Leiden. So trieb es mich stundenlang auf den Straßen herum, und erst als ich vom Schneetreiben gänzlich durchnäßt war und leise Frost- und Fieberschauer mich überliefen, erwachte ich aus meinen Phantasien und ging heim — es war schon früh am Morgen.«

In dieser Stunde war Matkowkys Entschluß Schauspieler zu werden fest und fertig.

Die Geschichte dieser Berufung gewinnt wiederum das intimste Interesse, wenn man sie mit der des jungen Kainz vergleicht. Der wuchs als Sohn theaterfreudiger, auch in Schauspielerkreisen wohlbekannter Eltern auf und im

bewundernden Anſchaun der großen Burgtheaterhelden entſtand ihm ganz allmählich und ſelbſtverſtändlich der Wille auch Schauſpieler zu werden. Vielleicht zeigt den ganzen Weg der Beiden nichts ſo deutlich als dieſer erſte Schritt: Kainz wollte auf die Scene, Matkowsky aber mußte.

ROLLENBILDER

MATKOWSKYS OTHELLO

»Die roten Sonnen, die in Herbstes Tagen
wie Kupfer leuchten, glühen blutig rot.
Mein Herz, wo sind die Helden aus den deutschen Sagen,
die durch die Wälder bliesen, bliesen nach dem Tod?!«

Emile Verhaeren.

Trotz aller Theaterliteratur und alles Theaterinteresses — das Wort, daß dem Mimen die Nachwelt keine Kränze windet, gilt unerschüttert. Mit dem unhaltbaren Werk stürzt auch das Gedächtnis der Genießenden hin — und die Besucher der Schauspielhäuser scheinen mit den Schauspiel-Künstlern eben die Gabe sehr intensiven, aber sehr püchtigen Erlebens gemein zu haben. Sie leben nur der Gegenwart und krönen sich jeden Tag den König neu — nur um den König zu haben! »Es ist nicht und es wird auch nimmer gut.« So gefährlich rückblickende Sentimentalität ist, die mit dem Gedächtnis vergangener Herrlichkeit alles Lebende erschlägt, — so gefährlich ist die tagestrunkene Gedächtnislosigkeit, die das Gegenwärtige, ohne den Sporn eines großen Vergleiches selbstzufrieden sich verliegen läßt, die das eben Vorhandene leicht für das Wünschenswerte einsetzt, das Erreichte für das Erreichbare. Wie lange liegt unser größter Menschenspieler unter der Erde? Ist Matkowsky schon zwei Monate tot? Nein zweimal zwölf Monate bald! »So ist Hoffnung da, daß das Andenken eines großen Mannes sein Leben ein halbes Jahr überdauern kann.« — Zwei ganze Jahre lebt es nicht. — Ich will hier ein wenig diese Vergessenheit stören. Ich halte ein altes Heft in Händen, bedeckt mit vielen Worten, die alle, alle zu sagen suchen, wer, was, wie Matkowsky als Othello war. Es ist noch zu meiner Schüler-

zeit geschrieben — geschrieben mit dem ganzen Eifer einer jungen Seele, die einen ungeheuren Eindruck ins Wort bannen, ihn redend überwinden, festhalten, vollenden möchte. Aus den Inhalten dieses Heftes und aus Erinnerungen an spätere Aufführungen, wo ich diesen Othello wieder und wieder sah, will ich versuchen, ein Bild aufzubauen des Matkowskyschen Werkes — vergeßlichen Freunden seiner Kunst eine Mahnung, denen, die ihn nie sahen, eine Ahnung seines einzigen Wesens zu geben.

Othello tritt auf, mit Jago im Gespräch. Ein Mohr — aber »aus königlichem Stamm«. Wir fühlen es, ehe er es sagt. So trägt er ein frei blickendes Haupt auf mächtigem Körper, so hat er in Ton und Gebärde die lässige Ruhe, die nur die höchste Kraft gibt. So spricht er, nicht verächtlich und nicht prahlend, mit dem affektlos-natürlichen Selbstgefühl eines Großen von dem »Dienst, den ich geleistet dem Senat«. In seiner Stimme rollt es von verhaltener Kraft: aber ein gütiges Licht in seinen Augen, ein hoheitsvolles Lächeln, das zuweilen diese Lippen krümmt, zeigt uns! diese Kraft gebraucht kein Barbar, sondern ein großer Herr, der edle Feldherr eines großen Staates. — Brabantio kommt und schmäht und Othello wächst vor uns: ein Mann und Held von überlegener Größe — ganz unten donnert die Drohung schlafender Löwenkräfte durch lächelnde Nachgiebigkeit: »Wär Fechten meine Rolle, nun, die wüßt' ich, auch ohne Stichwort«. Und schon gestaltet sich das Grundthema vor uns: dieser Mann ruht, lebt, atmet in der Unverletzlichkeit seiner Ehre; eine innere Kraft, nicht brutale Gewalt hat ihn

groß gemacht; er, der Starke iſt zugleich der echte Held, der Heros, der nicht nach eitler Knabenweiſe um jede Schmähung fechten muß. Er iſt der Herr der Situation, er, der Feldherr, der dieſe Fechter verachten darf. — Sie gehen zum Senat.

Matkowsky beginnt zu ſprechen. Er hat den einfachfeſten Ton, der ſeinen Worten gebührt, ſo lange es ſich um ſachliche Erklärungen handelt:

»Daß ich dem alten Mann die Tochter nahm
iſt völlig wahr; wahr, ſie iſt mir vermählt«.

Er ſagt es ſo ruhig entſchieden, wie militäriſchen Rapport. Aber dann ſoll er von Erlebtem berichten, von Gefühltem reden. Und »ſchlecht begabt mit milder Friedensrede« ſtockt dem Soldaten das Wort; langſam, vorſichtig taſtet er ſich in ſeine Rede hinein, die Worte zaudern, ſehen ſich gleichſam um — allmählich aber erwärmt ihn die Erinnerung, ſeine Scheu ſchmilzt weg. Und nun geht es auf den hohen Wogen dieſer ungeheuren, doch ſtets zu einer ſanften Innigkeit gedämpften Stimme in mächtiger Strömung, ſchwellend und ebbend und neu ſchwellend, bis — »und rührend war's? unendlich rührend war's!« — ſich die Rede Othellos neu verwirrt, aber jetzt vom Übermaß offenbarten Gefühls. Das Kind in dieſem rieſigen Manne wird offenbar, hilflos überwältigt von der unbekannten Schönheit dieſes Erlebten. Aber ganz bald, ſo hat der Feldherr ſeine Manneshaltung in Gebärde und Ton zurück:

»Hier kommt das Fräulein, laßt ſie dies bezeugen«.

Das iſt nicht in prahleriſchem Enthuſiasmus oder indiskreter Verliebtheit geſprochen: herzhaft und herzlich, ſachlich und ſicher. Und groß in ſeiner Unbetontheit, in ſeiner

ſchlichten, glücksſicheren Selbſtverſtändlichkeit iſt auch Othellos kurzes Lachen auf Brabantios Warnung:

»Meinen Kopf für ihre Treu«.

Dieſer Mann hat zu hoch gebaut, zu feſt auf ſeine Mannesſeele ſein Leben gegründet, um argwöhnen zu müſſen. Nicht daß er verraten wird, daß er verraten zu ſein fürchtet, iſt deshalb der Bruch ſeiner Natur, die Degradation ſeines Stolzes. Eiferſucht muß ihn vergiften, weil ſie ſeiner, eines Helden Natur nicht gemäß iſt. Othello iſt nicht die Tragödie der pathologiſchen Eiferſucht, ſondern der gebrochenen Heldenehre.

Cypern. Desdemona wartet und Othello kommt. »O meine holde Kriegerin« — und nun brauſt bei Matkowsky die Rede in dem jagenden, ſich überſchlagenden, taumelnden Rhythmus der Shakespeareſchen Verſe hin. Und wie er ſie liebkoſt und lacht und ſich zu andern wendet und wieder zu ihr, wie er alles durcheinander ſpricht und ſchließlich vor lauter lachendem, ſtammelndem Glück ſich kaum noch der Tränen erwehren kann, das iſt fortreißend, iſt entzückend — und zugleich beängſtigend, denn in uns ſpukt ein Gefühl vom Neid der Götter, von der Fallhöhe, die ſolchem ungeheuren Glücksgefühl bereitet iſt. — Es kommt die Nacht, der von Jago angezettelte Streit und Othello tritt heraus. Grimmig und gefährlich, aber beherrſcht. Dann aber erſpäht Matkowsky den Moment, um das letzte zu geben, was der Charakterexpoſition dieſer Tragödie fehlt: »Mein Blut beginnt zu meiſtern die Vernunft« — das wird ein Ausbruch wütender Kraft, der um ſo furchtbarer wirkt, weil er im letzten Augenblick noch zurückgedrängt wird. Mehr als halb fliegt der Degen mit einem wilden Ruck aus der Scheide und ganz

langsam und mühsam im Rhyhtmus der würgenden und knirschenden Worte geht er wieder zurück. Man fühlt die gefährliche fressende Glut, die hier in rotem Schein vorüberfliegt — und man fühlt auch, was sie in Banden hält: Feldherrngewissen und Soldatenzucht: Heldenehre. Wir wissen, daß eben an dies haltende Band die Feile gelegt wird, und wir erbeben: wehe, wenn sie losgelassen, diese tobenden, vernichtenden Kräfte.

Und so ganz vorbereitet führt uns Matkowsky in den dritten Akt. In der ersten Szene mit Desdemona sprudelt noch einmal seine Kindlichkeit in liebenswürdigster Helle empor, spiellustig, tändelnd, glückselig; dem Sturm ihrer Bitten für Cassio weicht er mit innigstem Entzücken: »ich kann dir nichts versagen«; schwer reißt er sich los und blickt ihr nach — —: »und wenn ich dich nicht liebe, dann kehrt das Chaos wieder!« — das steigt schwer herauf, dunkelwühlend — als spähe sein wissendes Schicksal durch ihn hindurch — schwillt an, die ganze Wucht der Vokale Cha-os auskostend, zu all dem Pathos, der dem mächtigen Dichterwort hier gebührt — aber schwillt ab, endet in einem Lächeln heiterster Zuversicht. — Und nun beginnt der Niedergang. Jago geht ans Werk. Matkowskys Othello sitzt am Schreibtisch und arbeitet, ruhig und ernsthaft. Die ersten Reden des Jago hört er nur halb und wirft seine Antworten nur lässig hin, kaum von der Arbeit aufblickend. Allmählich macht sein Gleichmut einem Ärger über Jagos Geheimniskrämerei Platz und aus dem derben Ärger schleicht allmählich unscheinbar fein und spitz der Argwohn hervor. Es sind denkwürdige Augenblicke von Menschenoffenbarung, wenn in diesem Othello Wort und Wille noch jeden Verdacht ablehnen, wäh-

rend man doch innen ſchon alles ſchwanken fühlt. Dann bei Jagos Erinnerung: »Den Vater trog' ſie, da ſie euch geehlicht«, bricht das Gift durch und wird in dem nachfolgenden: »ich bin dir ewig dankbar«, ſichtbar als eine verkrampfte, hitzige Feſtigkeit — das Zerrbild der früheren lächelnden Heldenruhe. Dann folgt in einem ſtummen Spiel alle Qual ringender Zweifel und dann, nach Jagos zweitem Abgang, im Monolog der Entſcheidungskampf. Hier war der Einſatz über alles genial: »Das iſt ein Menſch von höchſter Redlichkeit« — das kam mit einer ſo leiſen dünnen Klarheit im Ton, einer ſo naiv tüftelnden Handbewegung mit hochgehobenem Finger, daß man hier Othellos ganze Verblendung, ſein tiefſtes Verhängnis ſah: ſein rührender Dilettantismus im Intellektuellen, ſeine heldiſche Hilfloſigkeit gegen Intrige, das Ausgeliefertſein des genialen Inſtinktmenſchen an die Lügen talentierter Schlauheit. — Der Monolog wendet ſich von der Betrachtung des Angebers zum erregten Verdacht, und eilt in Löwenſprüngen der wildeſten Verwirrung zu; bei »lieber Kröte ſein — —« ſchäumt zum erſtenmal Verzweiflung, Mord, Wahnſinn von Othellos Lippen. — Und da — er ſieht Desdemona nahen — ein ungeheurer Schrei, ein Schrei mit hochgeſchüttelten Fäuſten, ein drohender Titanenruf, wie ihn nur dieſe Kehle verſenden konnte, und zugleich das Schluchzen einer unendlichen Liebe: »Iſt dieſe falſch, ſo ſpottet ſein der Himmel«. — Und nun in der folgenden, ganz kurzen Szene von dieſem letzten Aufſchwung liebenden Glaubens ein Höllenſturz voll vergeblicher Gegenwehr durch alle Kreiſe vergifteten Vertrauens — bis der letzte Satz: »Ich gehe mit dir hinein« — mit lauernder Miene, in

vorgebeugter Haltung und mit endlos bohrender Betonung jedes Wortes aus den Zähnen gestoßen! — den Grund wütenden Ekels und verzweifelten Zynismus erreicht. An beiden Händen haltend, führt er sie abscheulich langsam hinein — wir fühlen, daß sie beide verloren sind.

Nun Othellos letztes Ringen wider Jago, sein letztes wildes Aufbäumen wider den Verläumder und sein Erliegen. Hier schuf Matkowsky eine Situation von unvergeßlich sinnbildlicher Kraft: Er hat in einem letzten jähen Verdacht Jago niedergeschleudert, er beugt sich über ihn — aber wie er in die unbewegte, geschlossene Starrheit dieses Gesichtes sieht, verliert er alle Kraft — von dieser frechen Sicherheit geschlagen, taumelt er empor, mit vorgestreckten, abwehrenden Armen, gurgelnde, ungeformte Laute in der Kehle, weicht er bis zum Hintergrund der Scene zurück, wie gescheucht vom übermächtigen Dämon dieser Lüge. — Nun ist Jagos Sieg vollendet. Der Rest der Szene ist ein rasendes Crescendo der Rachsucht; es gipfelt in: »so blas' ich meine Liebe in alle Winde« — jedes Wort in wildem Stoß herausgeschleudert und in »blas'« alle onomapoetische Kraft des Wortes entfesselt — und es endet im Racheschwur: Matkowsky kniet und, während er die Rechte aufreckt zum Eid, umklammert die Linke Jagos Arm am Handgelenk und schleudert ihn in sinnlos jagendem Takt auf und ab, auf und ab — eine ebenso physisch richtige Ergänzung wie künstlerisch geniale Darstellung seines jagenden Pulsschlags — und die Worte schießen hervor wie ein kochender Quell, überschäumen, wirbeln, drehen sich, fliegen bis zum Unhörbaren schnell, zerreißen Satz und

Vers und tragen doch im Klang der Stimme irgendwie die Melodie, den donnernden Takt des Dichters mit. Jagos Sätze ertrinken, werden überspült von diesem Rasen, es ist wie ein einziges Wort Othellos, wie ein einziger Wutschrei bis zum Ende der Szene, bis zum Aufspringen und Abstürzen dieses entfesselten Giganten: »Nun bist du mein Leutnant!«

Nun ist keine Steigerung der Kraftentfaltung mehr möglich; aber Matkowsky hält das erreichte Niveau und monoton wird er niemals. Bei seinem Durchbruch donnerte der Bach der Eifersucht so laut und wild — nun schießt er mit unheimlich leisem Rauschen dahin. Im vierten Akt gibt es bei diesem Othello bis gegen Ende kaum noch einen Schrei, einen lärmenden Laut. Auch jenes wahnsinnige, verwirrte Stammeln der Wut, eh Othello in Ohnmacht fällt, ist dumpfes Röcheln mit kurzen, schwach gellenden Klagelauten untermischt; und auch jenes Vortreten, nachdem er des Cassio vermeintes Bekenntnis belauscht hat, ist nicht laut: »Wie mord' ich ihn, Jago« — das kommt schnell, schwer, zupackend, aber fast sachlich, fast unbewegt: aus dem großgebändigten Helden ist ein fürchterliches Raubtier geworden, aber die Wucht des Ganges, der sichere Griff, der unfehlbare Prankenschlag ist geblieben. Das zeigt sich in solcher Wendung. Und dann — ein Augenblick, da die Liebe durch diesen gespenstischen Nebel glüht, ein kurzer Augenblick, aber um so erschütternder, um so überwältigender, weil so kurz: »aber wie schade dennoch — o Jago — wie schade!« — Wie da alles in dem großen traumweit offenen Auge des Mannes still versank und ein Ton unendlicher Klage aufstieg, bebte und still verrollte, das war ein Leid, so



Matkowsky als Candaules

groß wie der Zorn, und war ſtark genug, uns beim tiefen Mitgefühl auch mit dem unſelig raſenden Mörder zu erhalten. — Wenig ſpäter im ſuperklugen, befriedigten Ton des Denk-Dilettanten: »Die Gerechtigkeit darin gefällt mir, ſehr gut« — — Das war der Ton, in dem er früher Jagos Ehrlichkeit lobte, der arme Verblendete, der dumme Held.

Dann kommt der äußere Zuſammenbruch des Helden, Othello verliert alle Haltung: vor dem Geſandten und dem Geſinde ſchlägt er ſein Weib. Hier iſt unvergeßlicher als der rieſige Zornesausbruch ein folgender Augenblick, als der äußere Zwang zur Beherrſchung ſeine Wut vergiftet, er ruft auf Ludovicos Rat Desdemona zurück: »Was — wollt — ihr mit ihr — Herr?« — das bei verzerrten Mundwinkeln, einer anbietenden Handgebärde und einem widerlich kuppelnden Ton, iſt von ſo unſagbar wüſtem Hohn, ſo grandioſem Ekel, daß ſelbſt die berühmten Abgangsworte der Szene, das ausſpeiende »Ziegen und Affen« nichts ſtärkeres mehr bieten können.

Aber noch eine Gelegenheit wird dem Künſtler, die Flamme, die dieſen Mann verzehrt, großartiger und freier emporſchlagen zu laſſen. Die Szene mit Desdemona, jene halbe Ausſprache des Wütenden mit der Ahnungsloſen iſt vorüber. — Augenblicke unendlich zarter, wahrer Rührung, letzte Regungen einer ganz großen Liebe wurden von den wütenden Stößen des Qualgedankens immer wieder gefaßt und mit Hohngeſchrei zerriſſen. Im Sturm geht die Szene zu Ende, Emilia kehrt von ihrem Poſten von der Tür zurück und nun: »Wir ſind zu Ende! nimm! da iſt dein Geld!« — — Matkowsky wächſt empor wie ein zürnender Gott, eine Hand

voll Goldstücken reißt er aus dem Gürtel und schleudert sie weit über die Szene, überall hin, wie eine Saat der Pest und des Verderbens. Rückwärts schreitet er hinaus, immer noch mit einer ungeheuren Gebärde der Vernichtung Gold säend und mit einem wahnsinnigen Gelächter, das noch lange hallt und hallt, wenn er längst dem Blick entschwunden. — Königlich wie einst seine Haltung vor dem Senat stand, königlich ist selbst die Raserei dieses großen Menschen.

»Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!« In Othellos letztem Monolog dominiert wieder jener Ton kindischer Klugheit, törichter Gedankenstärke, den wir schon kennen — aber jetzt vor der Tat, die Desdemona und ihn selber vernichtet, wächst der Ton ins tragisch Erschütternde. Mit wahnsinniger Logik erwürgt er Schritt um Schritt das immer wieder aufquellende Gefühl — Die eigentlichen Leuchten seines Lebens: sein stolzes Selbstgefühl, seine prangender Adel sind erloschen, nun lockt ihn ein Irrwisch, lockt ihn die furchtbare Pedanterie der Ehre mit blödrichtigen Schlüssen in den schwarzen Grund. Dies verzweifelte Aufringen seiner alten Instinkte gegen den neuen Starrsinn ist so ergreifend, daß in dieser Mordszene Othellos Leiden fast das größere scheint und wir mit dem Mörder fast mehr als mit der Gemordeten fühlen. — Nach der Tat kommen Othellos Worte wie aus totem Körper, taumeln blind durcheinander, verwirrtes Gelalle, ohne Kraft, die faßt, festhält, ordnet. Man fühlt, daß ihm der Wahnsinn naht. Der harte Stoß der Aufklärung wirft ihn noch einmal ins Land des Bewußtseins zurück. Nach kurzer, verzweifelter Abwehr kommt die Erkenntnis, kommt eine Klage wohl

fähig »die Bühne in Tränen zu ertränken und das allgemeine Ohr mit grauſer Rede zu erſchüttern — —« und dann entſchloſſen ſein Leben als Preis zu zahlen, erhält er ſeines Lebens Kern noch einmal zurück, und nun wächſt Othello ſeinem Ende zu und ſteht zum Schluß wieder da, wie er vor Brabantio ſtand: der Feldherr und Held voll gebändigter Kraft, alle überragend und wieder ein Lächeln überlegener Meiſterſchaft auf den Lippen. Seine Rede rollt wieder in klarem, ſtarken Klange hin, ſchöpft tief aus dem Strom dieſer erhabenen Rhythmen, mit denen Othellos Wort zu Ende geht. Mitten im mächtigſten Crescendo bricht er ab: »und traf ihn — ſo!« — Othellos Tagewerk iſt getan.

»Dies war ein Cäſar, wann kommt ſeinesgleichen?« Vollendet erſchien mir Matkowsky als Othello. Nicht weil er die pſychologiſchen Inhalte der Rolle, die naturalen Beſtandteile des Vorgangs künſtleriſch erſchöpfte. Er tat das auch — aber er tat mehr. Er ſpielte den Othello, für den Feldherrnkleid und Renaiſſance ſo wenig bunter Schmuck ſind, wie Bild und Vers ein entbehrlicher Zierrat ſeiner Reden. Er ſpielte das, wodurch dieſer Othello aus einer traurigen Familiengeſchichte zu einer heroiſchen Tragödie wird. Denn es geht bei Shakeſpeare nicht um eine pſychiatriſche Studie des Eiferſüchtigen, kein Stück Sexualpathologie iſt gegeben (das haben wir inzwiſchen allerdings gründlicher geliefert bekommen), es geht um ein Stück Heroenmythos, es geht um ein ewiges Mannesſchickſal, um den Starken, Guten, der in die Netze klugen Neides fällt, den Mann der Ehre, dem ein Meuchler den Lebensnerv glatt durchſchneiden kann, es geht um

den Rieſen, den die klugen Zwerge dazubringen, ſich ſelbſt zu zerſtören. Alles darf dieſer Othello entbehren — nur Größe nicht, nicht Heldentum. In Matkowskys Leibesſeele war heldiſche Größe, deshalb erlebte er dieſen Othello im Kern, und neben, vor den Qualen eines Eiferſüchtigen, den Leiden eines Liebenden, dem Raſen eines Mörders war er der Feldherr und Held, der über=ſchauende Groſse, der kindlich=tiefe Mann, das Genie, das an ſeiner Größe, der Gradlinigkeit ſeiner Natur zu Grunde geht. Othellos Rang, Ehre und Ruhm verbürgte er mit dem Wuchs ſeines Leibes, der Haltung ſeiner Schultern, dem Blick ſeines Auges und mit dieſer Stimme, die Shake=ſpeares Chaosworten donnernde Sinnlichkeit gab und in deren tiefer Melodik bei aller »Natürlichkeit« der Rhyth=mus der Verſe geborgen blieb — der Rhythmus der doch eben nichts iſt als der Ausdruck größerer Natur, die Wahrheit höherer Ordnung. — So ſchuf Matkowsky mit der Wucht ſeiner Gaben, die freilich verdienſtloſe Güter des hohen Glücks und durch keinen Fleiß, keine Einſicht, keine Einfühlung beſter Art zu erſetzen ſind, ſchuf die größte Dichterwahrheit zum Leben vor uns: den Helden, Shakeſpeares Helden im Untergang.

Wann werden wir wieder mit ſeinem Maße meſſen dürfen? Wann erwächſt wieder einer aus ſeinem wild=herrlichen Blute? Und läßt Männer vor uns leben und ſterben wie er?

»So hetzen ſie ihr Roß in zornig blindem Feuer
zu Tod, und gaben dem Geſchicke ſelbſt Gebot, —
o Helden ihr der alten Abenteuer
die durch die Wälder blieſen, blieſen nach dem Tod!«

KAINZ-MOMENTE

Weder Kainz noch Matkowsky gehörten zu den Verwandlungsſchauſpielern, — jenen ſtaunenweckenden, menſchendarſtelleriſchen Talenten, die vielleicht aus gleicher Tiefe, aber mehr ins Breite als in die Höhe wachſen, bei denen der Ton mehr darauf liegt, daß eine Perſönlichkeit ſich *in hundert verſchiedenen Geſtalten* ausprägt, als daß in hundert verſchiedenen Geſtalten ſich *eine Perſönlichkeit* ausprägt. Sie waren nicht wie ein Doering oder Hermann Müller immer überraſchend neu, ſie waren ſtets durchaus »zum Wiedererkennen«, denn ſie traten ihrem Grundtemperament nach nicht als launig fügſame Geſellen, ſondern als ſtolze Herren ihrem Stoff gegenüber. Dennoch iſt noch ein Unterſchied in der Art wie bei Kainz und wie bei Matkowsky ſich das Gewicht zwiſchen den dargeſtellten und dem darſtellenden Ich verteilt. Matkowsky ſtellte im letzten Grunde wohl auch nur eine Geſtalt dar, aber dieſem Herrn und Helden gab er ſich hin, und ſo unverkennbar Oreſt und Fiesco, Herodes und Götz, Pery und Tell auf die gleiche große Grundnatur hinwieſen: ſie waren doch da, ſie ſelber, ſie lebten ihr Leben. — Kainzens Geſtalten waren kaum je mit dieſer völligſten Hingabe genährt; immer blieb in unſerm Gefühl, daß dieſer Alceſt, daß dieſer Leon, dieſer Hamlet Ausdrucksform, Entladung, Befreiung des einen Joſef Kainz ſei. Das macht, ſeine Geſtalten waren nicht von Fleiſch und Bein gefüllt, ſie waren in der Flamme ſeines Geiſtes transparent, man ſah den Autor hindurch. Matkowsky ſenkte ſein Ich voll und ſtark in all ſeine Helden — Kainz holte es hell und ſcharf aus all ſeinen Geſtalten heraus. Deshalb iſt aber

unſerm Gedächtnis keine ſeiner glänzenden »Rollen« an ſich ſo lebendig und ſo wichtig, wie es uns ihr Schöpfer iſt, und die ſtärkſten Momente Kainziſcher Schauſpielkunſt, deren wir uns entſinnen, ſind uns mehr Dokumente des Künſtlers als Teile einer Geſtalt. In toto lebt der Matkowskyſche Othello in uns — der Menſch Kainz lebt uns durch viele bei mannigfachen Spielgelegenheiten befeſtigte Momente.

❋

Ich ſah Kainz zum erſten Male als Baſſanio im »Kaufmann von Venedig«. Es war einer meiner erſten Theaterabende, und ich hatte die ganze Empfänglichkeit des Knaben, dem dieſe große Wunderwelt eben aufgetan wird. Da iſt man wie im Rauſch und faßt nur die beglückende Herrlichkeit des Ganzen auf. Aber ein einziger Augenblick iſt mir doch geblieben und ragt hell aus dem ſchönen Nebel dieſer traumhaften Erinnerung hervor: Kainz-Baſſanio hat das glückbringende Käſtchen geöffnet und hält das Blatt in Händen, das ihm die Hand der Porzia zuſpricht. Nun kniet er vor ihr:

»Ich komm', auf Schein zu nehmen und zu geben.«

Und dieſe Worte (in denen der göttliche Shakespeare ein ſo wunderbares Widerſpiel geſchaffen hat zu dem grimmen Shylock, der auch auf ſeinem Schein beſteht) ſprach er, zum Kuſſe vorgeneigt, mit der ganzen Schelmerei, der bittenden Grazie eines adligen Knaben. Und dann ſetzte er ein zu der großen Tirade, die da anhebt: »Wie wer um einen Preis mit andern ringt . . .« und ſchließlich ſich aufgipfelt in der Zeile: »So, dreimal holdes Fräulein, ſteh ich hier.« Da erlebte ich zum erſten Male die ſilberne Fanfarenmuſik dieſer Stimme, die mit jauch-

zendem Klang ſchneller und ſchneller heraufrollte, um ihren ganzen Schwung in dem Worte: »dreimal« jubelnd zu entladen. Es war eine unvergleichliche Inbrunſt, eine alles ſchmelzende Glut in der Stimmführung dieſer Periode. So erlebte ich zum erſten Male Kainz, den Liebhaber, den Jüngling, den Sehnſüchtigen, den Schönheitstrunkenen.

❋

Das war der Sprecher Kainz. Ein paar Jahre ſpäter erlebte ich einen Moment, deſſen Unvergeßlichkeit aus nichts Klanglichem erwuchs. An dem Augenblick, den ich meine, hatte die Stimme gar keinen Anteil. Es war das Spiel nur des Körpers, nur des Geſichts, ja, genau geſagt, nur der Zähne. Der finſtere Teja, der König der ausgehungerten Goten ‹in Sudermanns »Morituri«› iſt in ſeinem Zelt. Die Lieblichkeit ſeiner Königin ‹Agnes Sorma› hat ſeinen wilden Trotz gebrochen, ihm die Heiterkeit eines feſtlichen Todes geſchenkt. Nun feiern ſie ihr Hochzeitsmahl: ſie ſitzen auf einer Truhe und knabbern eine Brotrinde. Ich ſah, ſehe und werde ſehen, wie Kainz ſeine Zähne in dieſe Kruſte ſchlug. Das Hundertſtel einer Sekunde lang war die animaliſche Wildheit des Hungers darin; dann überwand der Geiſt und ſpottete des Tiers; und die langen weißen Zähne unter der hochgezogenen Oberlippe kamen ſo langſam, ſo liebenswürdig entſchuldigend, ſo beinahe lächelnd und gruben ſich ſo in die Brotrinde, daß ich dieſes Schauſpiel eines ganz und gar bemeiſterten, beſeelten, durch und durch kultivierten Körpers nie vergeſſen werde.

❋

Noch ein unvergeßlicher und ganz ſtummer Moment. König Alfons ſitzt und ſieht dem wildlauniſchen Spiel

der Jüdin von Toledo zu. Er ſitzt auf einer runden weißen Marmorbank, beide Arme ſind auf das Halbrund der Lehne gelegt, der ſchlanke Körper im grauen Wams fällt ſenkrecht zur Linie der Arme und läſſig ſchwer herab. Das Haupt iſt nicht gehoben und nicht angeſpannt, nur ganz wenig der Tobenden zugewendet; in den Augen etwas wie Mitleid und Liebe und in den Mundwinkeln Spott, beinahe Verachtung. Ein unauslöſchlich ſchönes Bild von Burne-Jones. Jeder, der dieſe morbide Hoheit, dieſe müde Anmut geſehen hat, bewahrt es, und ſchreibt darunter: der Prinz.

•

Und ſpäter noch einmal der König Alfons; diesmal ein pſychologiſches Wunder mit allen Mitteln des Körperkünſtlers, mit Miene, Geſte und Ton bereitet. Es iſt am Ende des zweiten Aktes. Des Königs Kopf faßt den tugendhaften Entſchluß, die Jüdin nicht mehr wiederzuſehen; des Königs Blut weiß, daß er ihr folgen wird. Er hält ſich eine Moralpredigt:

»Wir wollen unſre Ahnen
Nachahmen in der Tapferkeit, dem Wert,
Und nicht in ihrer Schwäche niederm Straucheln.
Vor allem gilt es, ſich erobern ſelbſt —
Und dann entgegen feindlichen Eroberern.«

Er ſpricht das mit lehrhaft erhobenem Finger, mit beinahe gewaltſam offenen Augen, mit einer pedantiſch kindlichen Deutlichkeit — beinahe wie ein Zitat, beinahe wie eine gelernte Lektion, wie das Aufſagen eines eifrig befliſſenen Katechismusſchülers. Die ganze krampfhafte, hilfloſe und ausſichtsloſe Anſtrengung des bewußten Wollens, der Vernunft, wird transparent. Dann ſchlägt der große Wille des Blutes durch, das bißchen Vernunft bricht zuſammen: »Retiro heißt das Schloß?« (— das benach-



Kainz als Marc Anton

barte Schloß, auf dem sein Anherr ein ähnliches Liebesabenteuer erlebte). Da fließt der Ton plötzlich unbewußt, träumerisch davon, die Augen versinken wie in einer Mondnacht, alle Spannung weicht aus den Zügen —. Es war die grandioseste Illustration der Schopenhauerschen Lehre, der Lehre von dem Spiel, das der Naturwille in uns mit unsrer Vernunft treibt.

*

Und ein ethisches Gegenstück dazu. Ein wahres Nachtstück: der elende Willy Janikow (in »Sodoms Ende«) kommt nachts nach Hause und läßt sich von seiner zügellosen Begier in das Schlafzimmer der kleinen Pflegeschwester treiben, die ihm mit reiner und großer Liebe anhängt. Da steht er vor der Tür und versichert sich: »Ich darf alles, ich kann alles, denn mich kleidet alles«. Wieder — zu der schwankenden Haltung des Angetrunkenen und dem wüsten Zynismus, der um die Lippen zuckt — diese mit lehrhaft hochgestrecktem Finger erhobene rechte Hand — langsam, schwankend, taktmäßig zu den Worten die Luft durchschneidend. Wieder wird ein dünnes bißchen Bewußtsein gewaltsam vor den Trieb geschoben, aber diesmal nicht, um der Tat zu wehren, sondern, um sie zu entschuldigen — zu entschuldigen gegen eine innere Stimme, die doch auch im Blute ist, und die diese Tat verdammt. Und deshalb statt der lächelnden, versunkenen Kinderunschuld des Königs Alfons in den Augen ein stechendes, beängstigendes Flackern, die Flamme »des bleichen Verbrechers«. Ein furchtbares Bild des bösen Gewissens und wiederum dieser erschreckende Blick durch einen völlig transparent gewordenen Körper in eine Seele hinein.

*

Und ein Bild vom späten Kainz, vom Kainz der letzten Jahre: Hamlet vor Ophelia, die sich höflich nach seinem Befinden erkundigt. Und er verbeugt sich vor ihr noch höflicher: »Ich dank Euch untertänigst, ... wohl.« Die Verbeugung eines vollendeten Hofmanns, aber eben merklich zeigt eine zu starre Spannung der Muskeln den Ingrimm, der in dieser Höflichkeit zittert. Um dieselbe feinste Nuance ist der Ton der Stimme zu beflissen in den ersten Worten. Dann eine Wendung mit einem kaum noch beherrschten Zucken im Gesicht und mit einem Ton, der zwischen Zorn und Gram dunkel zittert, das »wohl«. Der große Künstler, der alle Formen beherrscht und sie deshalb verachten kann, und der tief ergrimmt, wenn ihre leere Gefälligkeit ihm überall statt eines Gefühlgehalts angeboten wird, der Weltverächter an der letzten Grenze einer Liebesempfindung — der späte Kainz.

*

Und zum Schluß eine Erinnerung aus der letzen Premiere, bei der Kainz als reguläres Mitglied einer Berliner Bühne mitwirkte, seine Uebersiedelung nach Wien stand damals schon fest. Es waren drei Einakter von Schnitzler, und im »Grünen Kakadu« spielte Kainz den Henri, den großen Schauspieler, der dem Handwerk endgültig entsagen will. »Ahnt denn irgend einer, was für ein Künstler in mir steckt?« so ruft er mit den berühmten hochgeschüttelten, gespreizten Kainzischen Händen, mit dem berühmten Kainzischen Crescendo im Fanfarenton der Stimme. Und Hanns Fischer (jetzt in Dresden) antwortet, seiner Rolle als Wirt und Direktor getreu, aber auch im Fanfarenton, auch mit geschüttelten Händen, unwider-

ſtehlich kainziſch-grotesk: »Gewiß ahnt man es!« — und plötzlich geht Händeklatſchen, Jubeln und Rufen durchs Haus, und eine Minute ſtockte die Vorſtellung.

Damals ging er — nur für eine Zeit, nur durch einen Raum, ſich von uns zu trennen. Nun kommt er nicht wieder. Aber wir wiſſen, was für ein Künſtler in ihm war.

ZWEI KÖNIGE

Die beiden größten Schauspieler, die die vorjüngste Generation hervorgebracht hatte, und die nun beide abgetreten sind vom Licht der Rampe und vom Licht der Erde, Josef Kainz und Adalbert Matkowsky, sie waren zugleich wohl die am meisten verschiedenen Schauspieler dieser ganzen Generation. Zwischen dem glänzendsten aller Sprecher, der zugleich ein übergeistiger, nervöser Mensch war, und diesem Heroenspieler von Geblüt, der fast jedes Wort im Spiel aufzulösen trachtete, zwischen diesem modernen Stilisten und diesem klassischen Realisten war vielleicht die größte Wesenskluft, die zwischen Menschen gleichen und gleich hohen Talentes überhaupt gedacht werden kann. Es war ein Unterschied wie zwischen dem schmiegsamen, scharfspitzigen Florett und dem breiten, schweren, leuchtenden Schlachtschwert, es war ein Unterschied wie zwischen Panther und Löwe, wie zwischen einem durchgezüchteten und überzüchteten Vollblutpferde, das eben noch seine 1000 Meter mit höchster Schnelligkeit zu nehmen vermag, und zwischen einem mächtigen Schlachtroß, das seinen gepanzerten Reiter 12 Stunden lang durch's Gefecht trägt. Und es war in der Wirkung ein Unterschied wie etwa zwischen der Feierlichkeit, die uns ein im vollendeten Geschmack geführter moderner Museumsbau zu geben vermag und jener Weihe, mit der uns die Wölbung eines gotischen Münsters überwältigt. Es war fast der Unterschied zwischen Kultur und Natur. — Aber das darf nun doch nicht wörtlich gelten: Denn was wäre uns Kainzens raffinierte technische und geistige Kultur gewesen, wenn nicht im Untergrunde

seiner besten Kunstwerke, erst als Sehnsucht, später als Zorn, die ganze leidenschaftliche Lebensliebe einer großen Natur gearbeitet hätte, und wie wären Matkowskys höchste Leistungen gelungen, wenn die hier wirkende Naturkraft nicht aus dem Blute eines Menschen gekommen wäre, der im Instinkt doch unendlich Vieles vom Wesen gegenwärtiger Kultur begriffen hatte und ahnungsvoll gestalten konnte. So konnte es geschehen, daß die beiden großen Künstler, manche Aufgaben gemeinsam hatten, die sie freilich auf unendlich verschiedene Weise lösten. Es war die gleiche Rolle, der Bugslaw in Heyses »Paul Lange«, in der beide ihre Feuerprobe bestanden, beide 19jährig, — aber der junge Wiener auf der besseren Schmierenbühne von Marburg in Steiermark, der berlinische Eroberer schon vor der Rampe des Dresner Hoftheaters. Noch war ihnen alles wesentliche gemein — denn ihr alles war hochspritzende, Alltag und Bürgertum überschäumende Jugend. Erst mit der Entwicklung ihrer persönlichen Eigenart wich allmählich ihr Rollenkreis auseinander; Helden, die schwer, düster-prächtig und üppig froh auf der Erde standen, wurden Matkowskys Teil; Problematiker, die leicht, hellschimmernd und höllisch gewitzt über den Dingen schwebten, fing Kainzens Kunst. Und auch nicht die wenigen Rollen, in denen sie in ihren späteren Jahren sich noch begegneten, eignen sich alle zu einem Vergleich. Wenn es sich um Faust, den heroischen Welteroberer des Gefühls handelte, so mußte die Kainzische Feinheit eben so sicher zerbrechen, wie Matkowsky hier zu seiner Höhe gelangte: Wenn er an einem guten Abende das »Gefühl ist alles« im orgelhaften Aufschwung seines ungeheuren Organs erbrausen ließ, so war das

vielleicht der höchste Moment seiner Kunst. — — Und ebenso mußte Matkowsky in seiner ganzen Herrlichkeit als Hamlet und als Tasso versagen, eben weil er mit seiner Lebenskraft jeden einzelnen Moment viel zu wahr und stark anpackte, um die widerspruchsvolle, nervös schwankende Folge der Momente, die eben die Problematik dieser Menschen ausmacht, ins Gefühl zu heben. Aber Kainz stand hier auf seinem eigenen und eigentlichsten Grunde. — Ebenbürtiger schon wurden die Leistungen der beiden verschiedenen Künstler bei Shakespeare's Marc Anton. Hier wuchs sich Kainzens Leistung allmählich von einem verlebten, gefährlich fanatischen Jüngling zu einem eiskalten Politiker voll giftiger Menschenverachtung und überlegenen Hohns aus, während Matkowsky im Sturm seines ungeheuren Temperamentes Hingabe und Berechnung, echten Schmerz und Schauspielerei, Menschenliebe und Menschenhaß zu der wunderbar widerspruchsvollen lebendigen Totalität Shakespeare's zusammenzuglühen vermochte. Noch weiter im Ebenbürtigen und völlig Verschiedenen führte sie Shakespeare Richard II aufeinander zu. Im vollsten Gleichgewicht aber erscheint die Kunst der beiden mir nur in der Rückerinnerung an jene zwei großen Abende, da der schlanke Sprecher wie der riesige Gestalter den lydischen König spielte, Friedrich Hebbels König Kandaules.

Hier schien Kainz ganz in seinem Element. Er spielte den Freund des Gyges, so wie er den Sardanapal gespielt haben mag, den Untergangshelden Lord Byrons, den er ja so liebte, daß er seine Tragödie selbst ins Deutsche übertragen hat. Die Prinzenschlankheit seiner Gestalt war in weiche, orientalisch-üppige Lässigkeit gelöst. Ein

dunkles ſinnlich glühendes Licht ſpielte in den Augen, die hier merkwürdig groß erſchienen; der ganze überdrüſſige Mutwille, die ganze überempfindliche nervöſe Abwehr der berühmten Kainziſchen Skepſis zuckte im Spiel der unruhigen Lippen und der geſpreizten Hände. Es war der reinſte Typ des geiſtvollen, königlichen und gefährlichen Dekadenten. Ganz Spielerlaune, ſelbſtzerſtöreriſche, tollkühne Lüſternheit war dieſer Kandaules in den erſten Geſprächen mit Gyges, wenn er den Ring empfängt mit feinſter regſter Neugier, wenn er mit ſchmeichelnder, eleganteſter Verführung die Königin zum Feſt lockt, wenn er in gereizter Eitelkeit mit wachſender Begier, in ungeduldigſter Erregung den Freund ins nächtliche Schlafgemach lädt. Und dann am Morgen der Ernüchterte, Blaſſe, Scheue, Gequälte, der ſchon die Erinnyen jagen fühlt, ganz düſter hinſchmelzend, wie Byrons gefallener Engel, ein Bild romantiſchen Zuſammenbruchs. Unvergeßlich, wie er danach auf der Treppe ſteht, lauſchend, während Gyges der Königin ihre gemeinſame Schuld enthüllt und mit aller Glockenkraft ſeiner Stimme das wiederholte warnende »Gyges« herabſchmettert, ein blitzartiges bebendes Fortiſſimo, ein gefährlich drohendes, plötzliches Aufflammen des ſchon zuſammengeſunkenen Lebensfeuers. Und in gleicher Art wirkt dann auch die letzte große Szene dieſes Kandaules. Die Rede vom Schlaf der Welt brachte Kainz in einem ungeheuren Creszendo, das die vollendetſte aller ſeiner Sprechkünſte entfaltete, und in einem wilden Ruf voll Hohn, Trotz und Verzweiflung ausklang. Mit dem ganzen Zorn, der ganzen Bitterkeit des Edleren, der ſich dieſer gemeinen Welt nicht gewachſen fühlt, geht dieſer Kandaules hinaus.

Scheint das nicht die vorbildliche, die unübertreffliche, fast die einzige Art, den König von Lydien zu spielen? Aber ein paar Jahre später sah man durch Matkowsky eine völlig andere und wahrlich keine schlechtere Darstellung. Was bei Kainz ein Zuviel an Kultur war, also Maßlosigkeit, Einseitigkeit und mithin Schwäche, Mangel an ausgleichenden Naturkräften, das gab die Könignatur Matkowskys aus einem natürlichen Zuviel, aus einem Überströmen, aus einer Verschwendung allzu reicher Kräfte. Strahlend, lachend, übermütig, unerschöpflich stand in den ersten Szenen, in den Gesprächen mit Gyges und der Königin dieser Kandaules vor uns. Eine Unzahl prachtvoller pantomimischer Einfälle, ein Spiel mit dem Diener, ein Necken der Sklavinnen, hundert heitere Ausbrüche königlichen Behagens erweiterten hier die Gestalt, über den bloßen Text des Dichters hinaus. Dann in einem leicht betonten Weinrausch, und wie in einem kindlichen Überströmen großen Glücks und heldenhafter Sicherheit kam der Plan zum nächtlichen Besuch des Gyges, — der Scherz eines übermütigen Gottes, die verschwenderische Gebärde eines Unbesiegbaren. Auch in der Nacht kommt dieser Kandaules noch immer lächelnd, noch immer gewillt, lächelnd all das Furchtbare zu leugnen, was aus seiner leichtsinnigen Tat aufzusteigen droht, und erst allmählich mit einem tiefen, staunenden Erschrecken spürt dieser Sohn des Glückes, das Herannahen der Erinnyen, die dunkle, feindliche Übermacht. Und von nun an wird eine staunende schmerzliche Melancholie der Grundton; kein Zorn wird laut, nur eine königlich beherrschte und um so tiefer erschütternde Klage. Jenes warnende »Gyges«, das Kainz wie dröhnende Fanfaren schmetterte, kommt



Kainz als Candaules

aus Matkowskys Munde faſt leiſe, wie verwundert aus einem ſchweren Schmerz. Und ſo iſt auch dies Kandaules' Untergang. Nie habe ich das Abendleuchten einer großen Seele, das ſtillgefaßte Hinausgehen eines Totgeweihten königlicher, größer, erſchütternder geſehen. Nie werde ich das dunkle Vibrieren des Tons vergeſſen, in dem dieſer König den ſchlichten Satz ſprach von der Aloë, deren Aufblühen den Abend verkündet. Wenn Kandaules ſich um der Königin willen zum Todesſtoß darbietet und Gyges entſetzt ausruft: »nicht um die Welt«, ſo erwidert Kandaules: »um ſie, mein Freund, um ſie«, das ſchmetterte Kainz einſchneidend, mit faſt ingrimmiger Klangwirkung wie einen Klageſchrei. Matkowsky brachte es faſt ſcheu, faſt ſchamhaft, mit einem Blick voll Gram und unendlicher Liebe, weich und verhallend. Wenn es dann gleich darauf heißt:

»Doch ich beſinne mich, du wollteſt heut
Mit eigner Hand dein junges Blut vergießen!
Den Mut erſchwing ich auch wohl noch —«,

ſo war das bei Kainz voll bitterer Ironie, und voll jener Schärfe geiſtigen Hochmuts, den er ſo wunderbar auszudrücken verſtand. Bei Matkowsky war es wieder ganz ohne Haß und Zorn, leiſe, königlich lächelnd, ſogar gütig. Und ſo hatte auch die letzte große Rede gar nichts von den ſchmetternden Fanfaren der Kainziſchen Redekunſt. Sie kam langſam, faſt tropfend daher, wie ſchwerer Wein aus goldenem Becher, voll hoher Einſicht, voll gereifter Melancholie, ein königlicher Sonnenuntergang, — — — ſo ſtirbt ein Held.

Dieſe beiden ſchauſpieleriſchen Leiſtungen waren in innerer Vollendung gewiß ebenbürtig. Aber war eine

die richtigere, die größere, die tiefere? Dem letzten Sinn des Hebbelschen Drama ist merkwürdigerweise der Matkowskysche Instinkt vielleicht näher gekommen als Kainzens genialer Geist. Denn es ist ja Hebbels tiefste Meinung, daß dieser König, der den Schlaf der Welt zur Unzeit stört, wirklich zugrunde gehen muß, und daß er des tiefsten tragischen Mitleids würdig, aber doch ohne ein Recht zu Hohn und Spott von der Bühne dieser Welt abtreten soll, deren sehr gerechten Anspruch auf ruhende, beharrende Formen er nicht zu achten verstand. Aber um dies in menschliche Gestalt zu übersetzen, hat Matkowsky seinen König mit seiner gewaltigen mimischen Fantasie eigentlich über das von Hebbel Gegebene herausgeführt. Er hat im Überströmen der Kraft wie in der königlichen Haltung des Untergangs einen Shakespearischen Helden geschaffen. — Dem, was Hebbel, vielleicht hinter der eigenen Absicht um einen Grad zurückbleibend, in Wirklichkeit geschaffen hat, dem sehr geistreichen, sehr bewußten, ein wenig kühl spielenden Prinzen, dem wurde Kainz aufs völligste gerecht. Man kann vielleicht sagen, daß Kainz alles gespielt hat, womit Hebbel dem besonderen Wesen unserer Zeit verwandt und lieb ist, während in Matkowskys Gestaltung das aufleuchtete, was an Hebbels Grundkonzeption zeitlos groß und ewig menschlich, was an ihr Shakespearegleich ist.

Der hell hinrollende Triumph des Geistes, die gefährlich stolze Gewalt des Hirns über die Sinne, das schöne Spiel des königlichen Witzes mit der Wirklichkeit, das war Kainz auch hier. Aus tiefem dunklen Grund zu heldischer Höhe wachsende Kreatur, eine Harmonie aller Kräfte, die dem Donner der Sphären widerklingt, und

ein Hineinneigen ſtolzeſter Demut, tragiſcher Größe in das dunkle Geſetz unſeres Seins, das war Matkowsky hier wie immer. — So bringt das einzige Nebeneinander dieſer beiden großen ſchauſpieleriſchen Leiſtungen zum Ausdruck, was dieſe beiden repräſentativen Menſchen uns geweſen ſind — uns, die wir nun von ihnen nichts mehr beſitzen als Erinnerungen, — eine blaſſe Schattenwelt, aus der ich hier ein paar Geſtalten zu beſchwören ſuchte.

NACHWEIS

Von den hier enthaltenen Studien iſt der Nekrolog auf Matkowsky in der »Neuen Rundſchau«, der auf Joſef Kainz in der »B. Z. am Mittag« ſeiner Zeit erſchienen. Die Phantaſie »Kainz Nachlaß« ſtand im »Merker«-Wien. Von den an die »Literatur« anſchließenden Betrachtungen iſt Kainz 2. im »Neuen Weg«, Kainz 3. in der »Gegenwart« ſchon abgedruckt. »Matkowskys Othello« ſtand gleichfalls im »Neuen Weg«, »Kainz-Momente« (mit anderen Titel u. z. T. anderer Faſſung) in der »Schaubühne« und »Zwei Könige« im Theateralmanach 1912.

Dieſe Stücke wurden zum Teil erheblich umgeſtaltet und mit den übrigen noch unveröffentlichen Abſchnitten des Buches zu einer Einheit vereinigt; eine Einheit, die — wie unſyſtematiſch und unerſchöpfend auch immer — in das Weſen dieſer beiden großen, repräſentativen und repräſentativ unterſchiedenen Menſchen auf mannigfachen Wegen hineinführen möchte.

INHALT

Im gleichen Verlage erſchien ſoeben:

Das Jahr der Bühne

von

Siegfried Jacobſohn

Preis: broſchiert 3 M., gebunden 4 M.

Die erſten Preßſtimmen!

NEUES TAGBLATT STUTTGART. Zu Beginn der neuen Theaterſaiſon erſchienen ſoeben von Siegfried Jacobſohn eine Sammlung der Kritiken über mehr als ein halb Hundert Berliner Theaterabende der letzten Saiſon. Es iſt eine Rückſchau über die weſentlichſten Erſcheinungen des Dramas, der Regie- und Schauſpielkunſt aus der Feder eines Kritikers, dem das Theater eine Leidenſchaft und die Theaterkritik eine Sache höchſten Könnens und auch höchſter Verantwortung iſt: weil er der Überzeugung iſt, daß das Theater nicht nur das Leben ſpiegelt, ſondern auch ins Leben zurückwirkt. Man braucht über die Jacobſohnſchen Kritiken nicht mehr viele Worte zu machen, ihre Bedeutung iſt längſt anerkannt, und wer jetzt noch einmal lieſt, was Jacobſohn über Reinhardt und Brahm, über Baſſermann und Girardi, über Shaw und Wedekind, über den »Roſenkavalier« und die »Schöne Helena«, über Hebbel und Tolſtoi zu ſagen weiß, der wird mit Freude die von ihm angekündigte jährliche Kritikenſammlung erwarten.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG. Theaterkritiken gibt einer der intereſſanteſten Kritiker Berlins, Siegfried Jacobſohn, unter dem Titel »Das Jahr der Bühne« heraus. Es iſt in dieſen mit Geiſt und Temperament geſchriebenen Aufſätzen feſtgehalten, was Berlin, die Theaterhauptſtadt des Reiches, im Kreislauf eines Jahres an neuen und neueinſtudierten Bühnenwerken geboten hat. Es iſt der Wunſch des Verfaſſers, dieſe Chronik des Theaterjahres 1911/12 als erſten Band einer ganzen Reihe von Bänden zu betrachten, die alle zuſammen eine hiſtoriſch-wertvolle Chronologie des Berliner Theaters darſtellen werden. Aber nicht geringer als der Zukunfts- iſt der Gegenwartswert dieſes Werkes, in dem ſich Kunſtgefühl und Sprachkraft die Wage halten, und in dem man mit Vergnügen auch über Stücke und Aufführungen lieſt, die man nie geſehen hat.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig